

Université de Montréal

**Montréal fantasmagorique :
illuminations monumentales et récits de ville au début du XXI^e siècle**

par
Josianne Poirier

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de philosophiæ doctor (Ph.D.) en histoire de l'art

Août 2018

© Josianne Poirier, 2018

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :
**Montréal fantasmagorique :
illuminations monumentales et récits de ville au début du XXI^e siècle**

Présentée par :
Josianne Poirier

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet
Directrice de recherche

Nicola Pezolet
Membre du jury

Will Straw
Examineur externe

Ersy Contogouris
Présidente
et représentante du doyen

RÉSUMÉ

Dans cette thèse de doctorat, des illuminations monumentales qui participent à mettre en scène l'espace urbain – éclairage architectural, projection vidéo architecturale (*mapping*), écran de diodes électroluminescentes et autres dispositifs lumineux – sont approchées comme une incarnation des mythes, des valeurs et des désirs qui circulent au sein des villes où elles s'inscrivent. La fantasmagorie, comprise à la fois comme une pratique et comme une notion théorique, est mobilisée pour étudier les illusions visuelles produites par ces interventions esthétiques, ainsi que le lien qu'elles entretiennent avec la marchandisation de la ville. La recherche exploite donc la référence du terme fantasmagorie à des spectacles de lanternes magiques, populaires au tournant du XIX^e siècle, lors desquels des spectres semblaient s'élancer vers le public et son usage métaphorique dans les écrits tardifs de Walter Benjamin, où il désigne désormais l'éclat propre à la modernité urbaine, l'expression sensible de l'économie dans la culture. L'analyse se développe à partir de trois cas situés à Montréal : le plan lumière du Quartier des spectacles, le parcours de projections vidéo *Cité Mémoire* et la mise en lumière du pont Jacques-Cartier, *Connexions vivantes*. Chacun d'eux permet de mieux comprendre le rôle dévolu à la créativité numérique dans la stratégie de rayonnement international de Montréal, de même que la façon dont les illuminations monumentales peuvent conférer une visibilité à des discours comme ceux portant sur la « métropole culturelle » et la « ville intelligente et numérique ». Ces études de cas sont de plus l'occasion de préciser certaines caractéristiques des fantasmagories contemporaines, qui se présentent comme un désir d'environnement total, une vision fantasmée de la pacification des rapports sociaux et une réification de la technique.

Mots-clés : Fantasmagorie; Montréal; Quartier des spectacles; Cité Mémoire; Connexions vivantes; lumière; éclairage urbain; image de la ville; Walter Benjamin; réenchantement.

ABSTRACT

In this doctoral thesis, I examine how large-scale lighting is used to organize and perform urban space, be it through architectural lighting, mapping-based video projections, or LED screens and other light-producing devices, all of which I regard as embodiments of the myths, values and desires that circulate within the cities where they operate. In my analysis of the visual artifices produced by large-scale lighting and the relationship this type of lighting maintains with the commodification of the city, I invoke phantasmagoria, here understood both as a theoretical idea, and as a practice. I thus deploy multiple meanings of the word “phantasmagoria”: to describe the 19th-century magic lantern plays where ghostly figures seemed to fly into the audience, and its use by Walter Benjamin in his later writings, where it refers to the sheen specific to urban modernity, that palpable expression of economy within a culture. This thesis includes three Montréal-based case studies: Quartier des spectacles’s lighting strategy, the *Cité Mémoire* video projection itinerary, and the Jacques-Cartier Bridge’s lighting system, *Connexions vivantes*. Each of these cases allows for a better understanding of digital creativity’s role in Montréal’s international outreach strategy, as well as the ways large-scale lighting can lend visibility to discourses such as those concerning the “cultural metropolis” and the “smart city”. Through these case studies, I am able to identify certain characteristics of contemporary phantasmagoria, phenomena that embody the desire for total environments, the fiction that society is devoid of social unrest, and a reification of technique.

Keywords: phantasmagoria; Montréal; Quartier des spectacles; Cité Mémoire; Connexions vivantes; light; urban lighting; image of the city; Walter Benjamin; reenchantment.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux	viii
Liste des figures	viii
Liste des sigles et des abréviations	xi
Remerciements	xii
 Introduction	 1
0.1. Regard sur la fantasmagorie	4
0.2. Intentions initiales	6
 PARTIE 1 - FONDEMENTS THÉORIQUES	 15
 Chapitre 1. Poétique et imaginaires de la lumière	 17
1.1. Poétique de la lumière : la source	20
<i>La vibration de la flamme</i>	20
<i>La stabilité de l'éclairage électrique</i>	22
<i>Entre la joie et la peur : quelques usages des projecteurs de poursuite</i>	26
1.2. Poétique de la lumière : la surface	31
<i>Le cadre bâti magnifié</i>	32
<i>Le cadre bâti estompé</i>	35
<i>L'opération « magique » de la lumière</i>	37
1.3. Imaginaires de la lumière.....	39
<i>Lumière, vérité et connaissance</i>	40
<i>Lumière, ordre et moralité</i>	44
 Chapitre 2. Récits de ville et réduction narrative	 49
2.1. Le récit comme « machine à conviction »	50
<i>Qu'est-ce qu'un récit ?</i>	50
<i>Le récit mythologique</i>	55
2.2. Le <i>storytelling</i> et la scénarisation.....	58
<i>Le storytelling</i>	58
<i>La scénarisation de l'espace urbain</i>	60
<i>La réduction narrative</i>	62
<i>Entre le vernaculaire et le spectaculaire</i>	64
2.3. Le <i>branding</i> urbain.....	64
2.4. La réduction narrative et les illuminations monumentales	68

Chapitre 3. La fantasmagorie : pratique et théorie	71
3.1. Les spectacles de fantasmagories	72
3.2. La fantasmagorie benjaminienne	79
3.3. Fantasmagorie et utopie sociale	84
3.4. De la mystification à l'illumination critique	86
3.5. Des fantasmagories contemporaines	89
 PARTIE 2 – ÉTUDES DE CAS	 91
Chapitre 4. De politique d'éclairage à politique d'image, une mise en contexte des études de cas	93
4.1. L'urbanisme lumière	94
4.2. La Ville Lumière, de Paris à Lyon	98
<i>Paris, Ville Lumière</i>	98
<i>Lyon, la lumière devenue branding</i>	99
4.3 La mise en lumière de Montréal	106
<i>L'éclairage public à Montréal aux XIX^e et XX^e siècles</i>	107
<i>L'opération lumière du Vieux-Montréal</i>	110
4.4. Montréal, métropole culturelle, ville intelligente... et ville lumière?	111
<i>Montréal, métropole culturelle</i>	112
<i>Montréal, ville intelligente et numérique</i>	114
<i>Entre la créativité numérique et la lumière</i>	119
4.5. Exposé de la méthode	121
 Chapitre 5. Environnement total et attention fragmentée.	
La fantasmagorie du Quartier des spectacles	127
5.1. Le Quartier des spectacles	128
5.2. Une identité lumineuse	133
5.3. Créativité numérique locale et rayonnement international	140
5.4. Des pastilles de lumière rouge pour l'ancien Red Light	143
<i>La lanterne rouge, une enseigne commerciale</i>	144
<i>Que reste-t-il du Red Light montréalais?</i>	146
<i>Rallumer ce qui ne s'est pas éteint</i>	150
5.5. Un désir d'environnement total	153
<i>La totalité de la fantasmagorie</i>	154
<i>La quasi-totalité du Quartier des spectacles</i>	155
<i>Une attention fragmentée</i>	158

Chapitre 6. Le mirage d'une histoire pacifiée. La fantasmagorie de	
<i>Cité Mémoire</i>	163
6.1. Le Vieux-Montréal à travers les époques	164
6.2. <i>Cité Mémoire</i>	170
6.3. Projeter l'histoire de Montréal	175
<i>La compression du temps</i>	176
<i>Le déni du conflit</i>	179
<i>Un feuillage animé</i>	183
6.4. Du récit historique au récit de ville	185
 Chapitre 7. Créer une icône, réifier les données. La fantasmagorie	
de <i>Connexions vivantes</i>	189
7.1. Relier l'île de Montréal et la Rive-Sud	189
7.2. <i>Connexions vivantes</i>	191
7.3. Une icône pour Montréal	196
7.4. « Le premier pont connecté au monde » et les données massives	203
<i>De la réification de la marchandise à la réification des données massives</i>	204
<i>À propos des données massives</i>	205
<i>La ville intelligente et l'objectivité contestée des données massives</i>	208
7.5. Entre la transparence et l'opacité de <i>Connexions vivantes</i>	212
7.6. La technique au cœur de la fantasmagorie	216
 Conclusion	221
Bibliographie	227

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 4.1 Liste des intervenants clés.

Tableau 7.1 Le partage sur Twitter de photographies du pont Jacques-Cartier entre novembre 2016 et février 2018. Avec l'aimable permission de Réalisations, que nous remercions de nous avoir donné accès à ces informations.

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Localisation des trois études de cas : 1) plan lumière du Quartier des spectacles, 2) *Cité Mémoire*, 3) *Connexions vivantes*. Source des cartes originales : Division de la géomatique, Ville de Montréal.

Figure 1.1 Albert Speer, « cathédrale de lumière » lors du rassemblement du parti national-socialiste, 8 septembre 1936, Nuremberg (Allemagne). Source : Bundesarchiv, Bild 183-1982-1130-502.

Figure 1.2 Ryoji Ikeda, *Spectra*, 2014, Londres (Royaume-Uni). Crédit photo : James Newton.

Figure 1.3 L'édifice du Bauhaus la nuit, 1928-1929, Dessau (Allemagne). Source : Harvard Art Museums, BR50.27.

Figure 3.1 Fantasmagorie de Robertson. Illustration tirée de : Robertson (1831).

Figure 3.2 Fantascope. Illustration tirée de : Molteni (1881 : 110).

Figure 4.1 Laurent Fachard, mise en lumière de l'hôtel de ville de Lyon, 1994, place des Terreaux. Crédit photo : Josianne Poirier, novembre 2014.

Figure 4.2 Moetu Batlle & David Passegand, *Les Anooki s'invitent à l'opéra*, 2014, Fête des Lumières de Lyon. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 4.3 James Weston. « Montréal – Les volontaires faisant l'exercice sur le Champ-de-Mars à l'aide de la lumière électrique fournie par M. J.A.I. Craig », *L'opinion publique*, vol. 10, n° 23, 5 juin 1879, p.274. Source : <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2070169>.

Figure 5.1 Le Quartier des spectacles, correspondant aux rues tracées en rouge, et les autres identités territoriales auxquelles il se superpose : en vert, le Quartier latin ; en violet, le quartier chinois ; en jaune pâle, le faubourg Saint-Laurent ; en orangé, le Red Light ; en rouge, les habitations Jeanne-Mance. Source de la carte d'origine : Partenariat du Quartier des spectacles (2017a : 11).

Figure 5.2 Place des Festivals, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 5.3 Axel Morgenthaler (Photonic Dreams), signature commune du plan lumière du Quartier des spectacles, 2006, Montréal. Crédit photo : Martine Doyon.

Figure 5.4 Axel Morgenthaler (Photonic Dreams), mise en lumière de la façade du Monument-National, 2006, Montréal. Crédit photo : Martine Doyon.

Figure 5.5 Gabriel Poirier-Galarneau et Vincent Bilodeau, *9X[MTL]*, 2015, façade du cégep du Vieux Montréal, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 5.6 Érick Villeneuve et Jean Beaudoin, *Champ de pixels*, 2009, place des Festivals, Montréal. Crédit photo : Martine Doyon.

Figure 5.7 Lateral Office et CS Design, *Impulsion*, 2015, événement Luminothérapie, place des Festivals, Montréal. Crédit photo : Ulysse Lemerise, OSA.

Figure 5.8 Performance de la troupe Les 7 doigts de la main lors de *Rallumons le Red Light*, événement d'inauguration de la mise en lumière de l'édifice 2-22, 24 octobre 2013, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 6.1 Anonyme. *Plan de la ville et des fortifications de Montréal, ou Ville-Marie au Canada*, 1760. Source : Musée McCord, M21768.

Figure 6.2 Le silo #5 et l'entrée des écluses du canal Lachine, 2018, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 6.3 Le mur aveugle du 408, rue Saint-François-Xavier, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 6.4 Victor Pilon et Michel Lemieux, *Cité Mémoire. De Marie-Josèphe à Jackie Robinson/1734-1946*, 2016, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 6.5 Victor Pilon et Michel Lemieux, *Cité Mémoire. Éva Circé-Côté/1910*, 2016, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 6.6 Victor Pilon et Michel Lemieux, *Grand Tableau Cité Mémoire*, 2017, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 6.7 Victor Pilon et Michel Lemieux, *Cité Mémoire. Le visage de Montréal*, 2016, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Figure 7.1 Harry Sutcliffe, *Le vieux fort et le pont Jacques-Cartier depuis l'île Sainte-Hélène*, vers 1935, Montréal. Source : Musée McCord, M2011.64.2.2.252.

Figure 7.2 Moment Factory, *Connexions vivantes*, vue depuis l'île Sainte-Hélène, 2017, Montréal. Crédit photo : Moment Factory.

Figure 7.3 Vue rapprochée des réglettes lumineuses, 2017. Crédit photo : Moment Factory.

Figure 7.4 Moment Factory, spectacle d'inauguration de *Connexions vivantes*, 17 mai 2017, Montréal. Crédit photo : Moment Factory.

Figure 7.5 Leo Villareal. *The Bay Light*, 2013, vue d'ensemble de l'illumination du Bay Bridge, San Francisco (États-Unis). Crédit photo : James Ewing.

Figure 7.6 Bruno Taut, *Architecture Alpine*, 1919, planche #21. Source : <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1919a/0054/image>.

LISTE DES SIGLES ET DES ABRÉVIATIONS

ACE	Association des concepteurs lumière et éclairagistes
ADISQ	Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo
BVIN	Bureau de la ville intelligente et numérique
CERTU	Centre d'études sur les réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques
DEL	Diode électroluminescente
DIY	Do it yourself
GTMR	Groupe de travail sur Montréal et sa région
LNU	Laboratoire numérique urbain
LUCI	Lighting Urban Community International
ONF	Office national du film du Canada
PJCCI	Société des Ponts Jacques Cartier et Champlain Incorporée
PPU	Programme particulier d'urbanisme
PQDS	Partenariat du Quartier des spectacles
QDS	Quartier des spectacles
SADL	Schéma directeur d'aménagement lumière
UQAM	Université du Québec à Montréal

REMERCIEMENTS

Il y a quelques années déjà, par les judicieux commentaires qu'elle formulait dans son évaluation de mon mémoire de maîtrise, Suzanne Paquet a su me signaler subtilement, mais efficacement, combien elle serait une directrice de recherche pertinente pour accompagner la conception de cette thèse. L'avenir a plus que confirmé la validité de cette projection qui nous échappait alors à toutes les deux. Tant sa grande disponibilité que son intérêt pour les concordances entre les XIX^e et XXI^e siècles ont été précieux pour donner forme à ma réflexion. Pour son engagement dévoué et son regard précis, je la remercie sincèrement. Ma gratitude va aussi à tous les intervenants qui m'ont partagé leurs connaissances lors d'entretiens toujours enrichissants et aux membres du jury qui ont accepté de commenter et d'évaluer cette recherche.

Plusieurs amis et collègues ont contribué de diverses manières à l'évolution de ce projet et je tiens à les saluer : François Lemieux pour les échanges passionnants autour des révélations fugaces de l'architecture de verre et qui m'a introduit à la pensée d'Antoinette Rouvroy; Edith Brunette avec qui je partage une curiosité pointue pour les politiques culturelles; Laurent Vernet pour sa connaissance affûtée de l'art public et les nombreux projets stimulants auxquels il me convie souvent; Sarianne Cormier, Caroline Blais, Nancy St-Pierre, Catherine Duchesneau et Jeanne Leblanc dont le rire et la sensibilité possèdent un éclat rare.

Pour leur soutien de toujours, je souhaite également remercier mes parents, Richard Poirier et Françoise Thouin, ainsi que mon frère, Ghislain Poirier.

Et enfin, pour tout ce que les mots peinent à décrire, je remercie tendrement Clément de Gaulejac.

Cette recherche a bénéficié d'une bourse de doctorat du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), d'une bourse du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et d'une bourse de fin d'études doctorales de la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP) de l'Université de Montréal.

Introduction

« Les passages – ils brillaient dans le Paris de l'Empire comme des grottes habitées par des fées », écrit Walter Benjamin (2009 : 581) au sujet des galeries marchandes couvertes d'un toit de verre qui sillonnaient l'espace parisien du XIX^e siècle. Dorénavant, se pourrait-il que les fées aient fait leur domaine de la ville entière? Que les splendeurs qui résultaient jadis de la combinaison de l'éclairage au gaz et de l'effet réfléchissant des vitrines aient trouvé de dignes successeuses dans les infinies variations colorées des diodes électroluminescentes (DEL) et dans les images animées des projecteurs vidéo, lesquelles détiennent le pouvoir d'altérer temporairement la texture de la moindre façade, de la moindre surface où elles se déposent ?

Il est d'usage de considérer que la lumière éclaire, rend visible et permet donc d'accéder à la vraie nature des choses. Or, si cela s'avère souvent juste, il est aussi vrai que la lumière peut éblouir, aveugler et produire des illusions mystifiantes. Notre réflexion tente ainsi de cerner comment des illuminations monumentales peuvent tout autant révéler que leurrer au sujet de ce qui constitue les particularités économiques, sociales et culturelles de la ville où elles s'inscrivent. Par illuminations monumentales – parfois, nous les dirons aussi spectaculaires – nous désignons des interventions de natures variées comme l'éclairage architectural, la projection vidéo architecturale (*mapping*), les installations éphémères intégrant des composantes lumineuses, de même que tout autre écran ou objet qui procure de la clarté et dont la présence dans l'espace public ne répond pas en premier lieu à un besoin fonctionnel, comme dans le cas des lampadaires. Toutes ont en commun de participer à des scénographies urbaines, mais elles sont créées par des acteurs aux statuts divers : concepteurs lumière, aménagistes, artistes, etc. Certaines sont pérennes, d'autres temporaires, mais au-delà de leur longévité, ce qui nous attire à elles, tel un papillon de nuit, c'est

plutôt qu'elles permettent d'appréhender certaines des conceptions dominantes de ce que devrait être une ville à notre époque.

Comme le souligne Hannah Arendt (2014 [1968] : 28) dans l'essai qu'elle dédie à Benjamin, celui-ci était intéressé par « l'affinité qu'il pouvait percevoir entre une scène dans la rue, une spéculation en bourse, un poème, une pensée; au fil caché qui les reliait et permettait à l'historien ou au philologue de reconnaître qu'il fallait les rattacher à la même période. » Elle précise également que ce qui le fascinait était moins les idées, que les phénomènes. (Arendt, 2014 [1968] : 30) De même, notre attention a d'abord été captée par un phénomène, soit le rôle grandissant que les illuminations monumentales étaient appelées à jouer dans les opérations de marketing urbain de plusieurs villes à travers le monde. Il nous semble que ce phénomène exprime une dimension spécifique de notre époque historique et de son rapport à l'urbanité et, à partir de cette prémisse, nous proposons d'envisager les illuminations monumentales comme une incarnation des mythes et des désirs qui travaillent de l'intérieur les communautés qui les mettent de l'avant, ou encore comme la matérialisation de valeurs et d'imaginaires qui y circulent. À notre manière, nous reprenons donc l'un des fondements du *Livre des passages* de Benjamin (2009), à savoir que les images rencontrées dans la ville peuvent servir de point de départ à une réflexion politique.

S'il avait été complété, le *Livre des passages* aurait effectivement été « une collection d'images concrètes et factuelles portant sur l'expérience urbaine » (Buck-Morss, 2010 : 55), une tentative de saisir la modernité parisienne par l'entremise de ses expressions visuelles. Entre le commencement de cet ambitieux chantier, à la fin des années 1920, et le jour du 26 septembre 1940 où il s'est donné la mort à la frontière franco-espagnole, tentant de rejoindre les États-Unis, l'intellectuel juif allemand a accumulé une somme incroyable de citations, des fragments de texte et des images, avec l'intention d'en constituer un assemblage signifiant. Il soutenait qu'il n'avait « rien à dire. Seulement à montrer. » (Benjamin, 2009 : 476) Ce matériel a en partie été préservé à la Bibliothèque nationale de France à Paris, lieu de recherche de

prédilection de Benjamin avant qu'il ne prenne la fuite, grâce aux bons soins de Georges Bataille qui y était employé. Bien que les documents visuels colligés par Benjamin aient été perdus, les bribes littéraires de son projet, des extraits glanés tant dans les textes d'intellectuels que dans la culture populaire, ainsi que de brefs commentaires écrits de sa main, nous sont parvenues classées en 36 fichiers thématiques, les *konvoluts*, portant des titres comme « Les rues de Paris », « L'ennui, éternel retour » et « Le flâneur ». L'influence de cette collecte se ressent dans les essais du « cycle parisien » de Benjamin, notamment dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* (Benjamin, 2002 [1938]) et dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. (Benjamin, 2000 [1939]) Les *Passages* eux-mêmes n'ont jamais connu de forme finie, mais leur « écrasante masse de citations » a été éditée par Rolf Tiedemann (2009 : 12) dans un ouvrage qui offre une sorte d'archéologie du livre demeuré à l'état de virtualité. Benjamin esquisse aussi un aperçu de ce qu'il voulait faire de ce projet dans deux courts textes, les Exposés de 1935 et 1939. (Benjamin, 2009) Le premier est formulé à l'intention de l'Institut de recherche sociale, connu pour avoir accueilli la pensée critique de l'École de Francfort, tandis que le second est rédigé dans l'espoir d'obtenir du financement d'un mécène américain.

Au fil des tâtonnements du début de notre recherche, nous avons constaté que le regard sur la dimension sensible de l'urbanité qui transparaît dans le matériel des *Passages* et dans les deux Exposés pouvait s'accorder avec celui que nous souhaitions poser sur le processus actuel d'esthétisation de l'espace public par des éclairages spectaculaires. Le rapprochement semblait d'autant plus pertinent que Margaret Cohen (2004 : 218) souligne la présence dans les *konvoluts* d'une matière pratiquement inexploitée au sujet de la puissance symbolique de la lumière artificielle, une présence tellement grande qu'elle suggère qu'il est possible d'imaginer que l'œuvre de Benjamin, si elle ne s'était pas achevée aussi brusquement, aurait éventuellement exploré davantage ce qui unit les zones claires et les zones obscures de la modernité. L'amorce de cette réflexion se ressent dans l'évocation de « l'illumination profane » du surréalisme (Benjamin, 2000 [1929] ; Cohen, 1993), mais

c'est dans la notion de fantasmagorie que sa force dialectique se déploiera dans toute sa vigueur. Cette notion apparaît tardivement et de manière à peine définie dans les écrits de Benjamin, mais nous avons néanmoins choisi de la mettre au cœur de cette thèse.

0.1. Regard sur la fantasmagorie

Le terme fantasmagorie provient de spectacles de lanterne magique, populaires au tournant du XIX^e siècle, où des spectres semblaient s'élancer vers le public. La réussite de cette illusion d'optique tenait notamment à ce que la source des images lumineuses était dissimulée derrière l'écran, plutôt que placée à la vue de tous dans la salle, et d'une prise en charge complète de l'espace de la représentation par le fantasmagore et son équipe. Plus d'un siècle après, Benjamin fait un usage métaphorique du terme pour décrire « l'éclat » qui teinte l'expérience que les individus font collectivement de la réalité, dans le cadre d'une société tournée vers la production et la consommation de marchandises. La fantasmagorie, dans ce nouvel emploi comme dans l'ancien, procure une sensation de flottement propre au rêve. Toutefois, contrairement au rêve, elle ne résulte pas d'un travail de l'imagination et s'inscrit dans « l'immédiateté de la présence sensible. » (Benjamin, 2009 : 47) Dans la pensée benjaminienne, la fantasmagorie désigne donc l'apparence attrayante de l'ensemble des productions de la société où sévit un système économique qui pourtant dépossède, le capitalisme.

Dans son livre *The Dialectics of Seeing*, Susan Buck-Morss (1989) suggère que la voie privilégiée par Benjamin pour rompre le charme du capital et provoquer un « réveil politique » fut l'interprétation des images. Cependant, puisque le rêve exprime aussi des désirs, le travail d'interprétation devait simultanément s'atteler au sauvetage des idées utopiques contenues dans la fantasmagorie. Le projet des *Passages* était ainsi de cerner ce qui dans l'expérience enivrante de la métropole moderne pouvait être préservé afin de soutenir le jaillissement d'une volonté de changement social. Selon cette lecture à laquelle nous adhérons, deux courants

contraires se rencontrent donc au sein de l'ouvrage demeuré en chantier, à la fois un profond pessimisme à l'égard du cours de l'histoire et, malgré tout, un certain optimisme face aux possibilités ouvertes par les technologies nouvelles. (Buck-Morss, 1989 : 64)

Grâce à ce caractère dialectique, la notion de fantasmagorie permet d'aborder de manière critique notre objet d'étude, sans nous cantonner dans une posture de dénonciation. Le fait que nous puissions, face à une fantasmagorie, déceler à la fois un mécanisme d'emprise du capital sur la vie sociale et l'image d'une sortie de ce régime la distingue également de la notion de spectacle, telle que développée par Guy Debord (1992 [1967]) et les situationnistes, qui apparaissait au départ de notre projet comme une avenue théorique possible. Les deux notions partagent de nombreuses similitudes. La présentation du spectacle comme « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord, 1992 [1967] : 16) et comme « la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse » (Debord, 1992 [1967] : 24) pourrait tout autant convenir à la fantasmagorie. De surcroît, Jonathan Crary (2016 [1989] : 228) souligne que l'un des traits fondamentaux du spectacle est « l'annihilation du savoir historique – en particulier la destruction du passé récent », ce qui est aussi inhérent à la notion de fantasmagorie. Bien qu'elle soit fortement imprégnée d'un sentiment de la catastrophe historique, la pensée de Benjamin, contrairement à celle de Debord, offre cependant des prises pour se réapproprier le présent, notamment dans l'idée d'actualisation, sur laquelle nous reviendrons plus loin dans la thèse. En associant l'étude des formes urbaines à la recherche de vecteurs de l'émancipation collective, il nous semble que la fantasmagorie benjaminienne propose une approche voire une posture éthique plus généreuse.

Alors que la théorie du spectacle émanait en grande partie du constat des effets de la culture télévisuelle sur les modes d'être ensemble durant les années d'après-guerre, la fantasmagorie permet d'aborder un environnement sensoriel dans sa totalité, au-delà du rapport à l'écran. (Andreotti et Lahiji : 2017 : 128) Elle touche donc à des enjeux d'ambiance et d'atmosphère, ce à quoi participe l'éclairage. À cet égard, la

fantasmagorie trouve aussi sa pertinence pour notre recherche dans sa référence directe à l'illumination. Le champ lexical qui lui est associé correspond exactement à celui du phénomène que nous étudions et il en résulte une grande cohérence dans l'analyse. Cela n'est certainement pas étranger à l'origine du terme, les séances de lanternes magiques, que nous ne délaissons pas. Les procédés d'antan qui permettaient de créer des tableaux d'apparence surnaturelle, ainsi que leur réception par les spectateurs de la France post-révolutionnaire nous intéressent, car nous y décelons une parenté avec les illusions visuelles que génèrent les dispositifs d'éclairage en vigueur aujourd'hui et avec les réactions qu'ils suscitent.

Enfin, le choix d'appliquer la notion de fantasmagorie à l'étude de la mise en lumière de la ville à l'aube du XXI^e siècle se justifie par le caractère encore inédit de cette approche. Dans un ouvrage récent, Libero Andreotti et Nadir Lahiji (2017) ont souligné comment l'intense médiation technologique à l'œuvre dans les métropoles contemporaines appelle à revisiter la fantasmagorie. Toutefois, tandis que le propos de ces auteurs se concentre sur l'architecture qui résulte du développement accéléré d'un capitalisme global, pour notre part, dans une démarche complémentaire plutôt que concurrente et qui, par ailleurs, était déjà en cours lors de la publication du livre d'Andreotti et Lahiji, nous abordons cette reconsidération par l'entremise des transformations qui affectent la fonction et la pratique de l'éclairage urbain.

0.2. Intentions initiales

Cette thèse porte sur des illuminations monumentales qui déplacent la définition traditionnelle de l'éclairage public et intègrent une forte dimension scénographique. Elles contribuent à mettre en scène l'espace urbain et, ce faisant, l'identité du territoire où elles sont déployées. Pour les étudier, nous envisagions initialement de comparer plusieurs villes à travers le monde, dans l'intention de révéler le caractère international du phénomène et de soumettre à la critique le processus d'homogénéisation des paysages urbains qu'il engendre. Toutefois, il nous est apparu que si la recette était effectivement la même partout, à quelques variations

près, il était sans doute plus riche de nous concentrer sur les spécificités d'un cas, lequel permettrait par la suite de mieux comprendre les autres. Plutôt que d'observer une tendance mondiale et d'en arriver à des conclusions que nous pouvions anticiper, la perspective d'essayer de comprendre ce qui se joue à l'endroit précis où apparaît une illumination spectaculaire nous semblait à la fois plus excitante et plus propice à l'avancement des connaissances sur le sujet. Comment expliquer le pouvoir d'émerveillement de la lumière, celui qui lui confère, soi-disant, la capacité à réenchanter l'expérience de la ville? La fantasmagorie, comme dispositif de projections lumineuses et comme notion théorique, doit nous aider à répondre à cette question, à partir, finalement, de l'examen d'illuminations monumentales réalisées au sein d'une seule localité : Montréal.

D'autres villes que Montréal auraient certainement pu être scrutées. Par exemple, Lyon (France), qui faisait partie de la première mouture du projet, est réputée être l'instigatrice de l'emballlement pour le *branding* de « ville lumière », son administration ayant adroitement révélé avec l'adoption d'un premier plan lumière en 1989, puis avec le développement de la Fête des Lumières le potentiel d'une signature territoriale fondée sur une politique d'éclairage. Cependant, une littérature abondante existe déjà sur la stratégie lyonnaise de rayonnement international et nous redoutions qu'un nouveau travail monographique sur le sujet ne fasse que confirmer son efficacité à capter tous les regards. Un territoire où la découverte du potentiel des lumières urbaines était en cours, plutôt que déjà figé, semblait aussi plus adapté à l'analyse puisqu'il serait possible d'examiner l'arsenal discursif qui légitime un tel engagement dans des politiques de façonnement de l'image de la ville, au moment même où il s'élabore. À cet égard, Montréal convenait parfaitement¹. L'opération lumière du Vieux-Montréal (Ville de Montréal, 1996), amorcée en 1995, y a posé les jalons d'une nouvelle approche de la valorisation du cadre bâti par l'éclairage, mais ce n'est qu'une décennie plus tard, à partir de la mise en œuvre du plan lumière du

¹ Ce choix comportait aussi l'avantage de permettre la poursuite d'un chantier de réflexion portant sur les liens entre les politiques culturelles et le développement urbain à Montréal, que nous avons amorcé dans notre mémoire de maîtrise intitulé *Quartier culturel et communauté artistique locale : les artistes montréalais face au Quartier des spectacles*. (Poirier, 2011)

Quartier des spectacles (QDS), en 2006, que les initiatives ont commencé à s'y multiplier. Depuis, elles apparaissent dans le paysage nocturne de la ville de manière plus ou moins concertée et pour des durées variables, mais avec une telle insistance qu'il est dorénavant possible de lire dans les journaux que la métropole québécoise est un « chef de file international de l'éclairage artistique ». (Baillargeon, 2017) Les célébrations du 375^e anniversaire de Montréal, en 2017, furent un point culminant de ce mouvement. La fonction symbolique de la lumière y fut largement investie, notamment par la mise en valeur étincelante de constructions emblématiques de la ville comme la place Ville-Marie, l'oratoire Saint-Joseph et la Biosphère.

Depuis quelques années, le territoire montréalais regorge donc d'interventions lumineuses spectaculaires. Nous avons sélectionné pour la thèse trois cas qui sont régulièrement cités comme « preuve » de l'expertise locale non seulement en éclairage public, mais également dans le domaine plus large de la créativité numérique, laquelle a été identifiée, nous le verrons plus loin, comme composante clé de la « marque Montréal ». (Ville de Montréal, 2017a) En ordre chronologique, qui correspond aussi à l'ordre dans lequel nous les abordons, il s'agit du plan lumière du QDS, *Cité Mémoire* et *Connexions vivantes*. Tous implantés dans les quartiers centraux, une distance de marche les sépare l'un de l'autre. (Fig. 0.1) Cette concentration nous amène à préciser que notre enquête porte sur des gestes d'ampleur qui s'inscrivent, certes, dans le paysage nocturne montréalais, mais que nous n'avons pas pour objectif de traiter ce paysage dans son ensemble². Nous souhaitons plutôt interroger les illuminations monumentales sous l'angle de leur valeur de représentation, dont Benjamin pressent, dans son analyse de la brillance caractéristique de la modernité urbaine, qu'elle supprime la valeur d'usage et la valeur d'échange, et qu'il place au centre de l'expérience des fantasmagories du capital. (Buck-Morss, 1989 : 81-82) Cette perspective met l'accent sur l'apport du désir et de la croyance dans le fonctionnement de l'économie et invite à considérer les multiples voies par lesquelles les cas à l'étude peuvent participer à susciter une

² Le lecteur intéressé par la mise en lumière du territoire montréalais dans une perspective proprement paysagère peut se référer à la thèse de Sylvain Bertin (2016).

adhésion à certaines visions du développement urbain à Montréal. Afin de creuser cette dimension du phénomène, nous soutenons notre corpus d'illuminations des discours qui les accompagnent, où l'invocation de mythologies vernaculaires permet souvent de justifier leur raison d'être, en plus de suggérer une direction à suivre pour le futur.

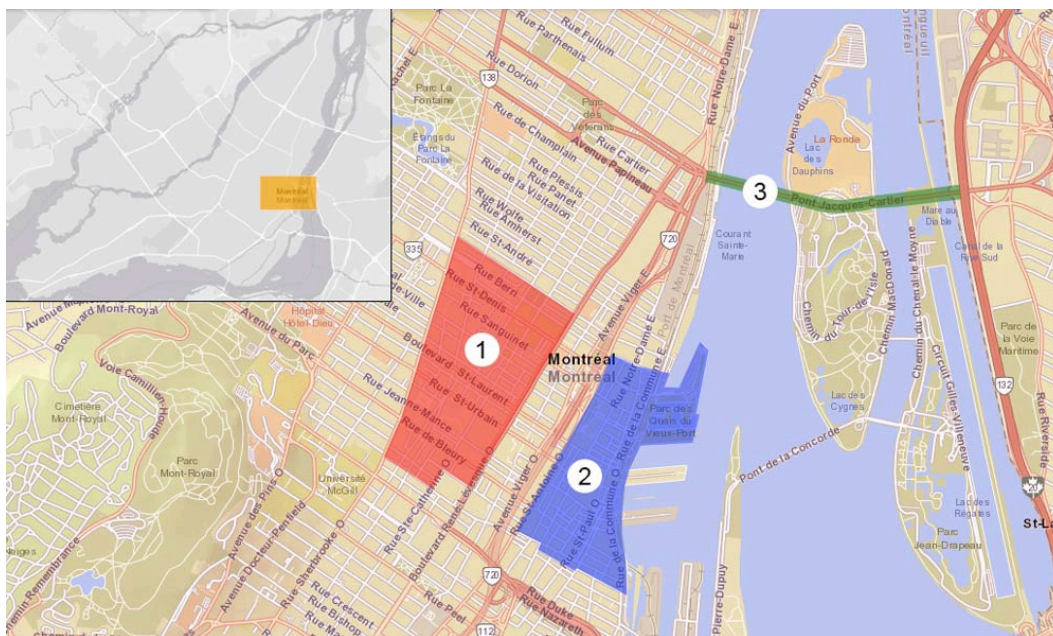


Figure 0.1 Localisation des trois études de cas : 1) plan lumière du Quartier des spectacles, 2) *Cité Mémoire*, 3) *Connexions vivantes*. Source des cartes originales : Division de la géomatique, Ville de Montréal.

Bien qu'elle se concentre sur des manifestations esthétiques propres au XXI^e siècle, la thèse comporte un fort ancrage dans le XIX^e siècle, entre autres parce que celui-ci a assisté au succès et au déclin des spectacles de fantasmagories, en plus de voir naître la lumière électrique, dont découla un rapport inédit à l'éclairage qui marque toujours notre condition d'êtres diurnes. D'ailleurs, tout un vocabulaire de la magie et de l'enchantement, utilisé pour décrire les éclairages électriques des premiers temps se retrouve encore dans les récits de légitimation des illuminations monumentales actuelles. L'évocation de cette période permet ainsi de comprendre sur un temps plus long la fonction de ces dernières, de même que les thèmes et les valeurs auxquels elles ont été associées au fil du temps. Notamment, dans les pages à venir, nous

rencontrerons plusieurs références à la logique du progrès qu'elles ont contribué à rendre visible à différents moments de leur histoire.

En somme, cette recherche associe une réflexion sur la fantasmagorie et sur la mise en lumière des villes au XXI^e siècle dans le double objectif d'actualiser le potentiel d'une notion théorique développée au début du siècle dernier et d'offrir un regard critique et mieux informé sur certaines pratiques contemporaines de mise en scène et de *branding* de l'espace urbain. Il s'agit d'explorer l'hypothèse selon laquelle les illusions visuelles des illuminations monumentales peuvent être appréhendées comme une expression sensible de l'illusion idéologique, de même que les limites de la correspondance entre le leurre de nature optique et le leurre de nature politique. Nous espérons que cette approche dialectique permette de révéler dans toute leur complexité les enjeux sous-jacents à l'éclat qui métamorphose l'image de Montréal à la nuit tombée et, par le fait même, permette de mieux comprendre l'engouement international des dernières années pour les illuminations monumentales. Pour y parvenir, cette thèse comporte deux parties, une première où sont exposés les principaux outils théoriques inhérents à notre hypothèse et une seconde où ils sont mis au travail dans le cadre de notre dévoilement du Montréal fantasmagorique.

Le premier chapitre déploie une poétique de la lumière. Il porte sur les caractéristiques singulières de ce médium, le rapport qu'il entretient avec son exact opposé, l'obscurité, et ses effets sur notre perception visuelle. Le propos s'articule en distinguant deux médiateurs de la lumière : la source qui l'émet et la surface qui la reçoit. Nous y constatons que loin de toujours favoriser une lecture plus claire de l'environnement, l'éclairage est particulièrement apte à générer des mirages. En complément, une recension de plusieurs imaginaires associés à la lumière pointe vers une tendance similaire dans le domaine de la pensée, où la métaphore de l'illumination induit parfois des raisonnements trompeurs.

Le deuxième chapitre est consacré à définir les caractéristiques d'un récit et ce qui en fait « une machine à conviction » (Citton, 2010), c'est-à-dire un répertoire normatif de

valeurs et de comportements qui suscite des réactions et, dans des circonstances précises que nous cherchons à identifier, une adhésion. Cet intérêt pour le récit et sa version marchande, le *storytelling*, s'explique par leur mobilisation de plus en plus fréquente au sein d'images de marque urbaines qui misent à la fois sur des discours textuels et visuels qui s'inscrivent dans la matérialité de la ville. Dans ce contexte, nous examinons comment l'invocation de mythologies locales pour justifier des politiques d'esthétisation de l'espace public peut conduire à un processus délétère de réduction narrative où l'éclairage urbain est parfois impliqué.

La nature de la fantasmagorie se précise dans le troisième chapitre qui établit des liens entre les paramètres spécifiques des spectacles de lanterne magique du tournant du XIX^e siècle – l'immersion complète du public dans un environnement contrôlé, la dissimulation de la source des images lumineuses et le mouvement insufflé aux personnages fantomatiques – et la façon dont Benjamin les transpose à son analyse de la modernité urbaine. Il y apparaît une tension entre l'envoûtement du capital qui opère sur le moindre aspect de la réalité citadine et la persistance d'une utopie sociale, entre la connaissance dite rationnelle et la croyance jugée irrationnelle, entre la capacité de la fantasmagorie à révéler tout autant qu'à mystifier. Benjamin (2009) proposant que le discours critique n'échappe pas à ces paradoxes, nous en profitons pour clarifier notre posture à l'égard des illuminations monumentales montréalaises en reconnaissant que notre propos contient sa part d'effets de charme.

Agissant comme une sorte de transition entre les considérations théoriques exposées dans la première partie de la thèse et les études de cas qui composent la deuxième partie, le chapitre 4 offre des repères quant à la jeune discipline de l'urbanisme lumière et à l'histoire de l'expression « ville lumière ». Un bref survol du déploiement de l'éclairage public à Montréal, depuis les années 1800 à nos jours, permet de situer le contexte dans lequel naissent les interventions que nous nous préparons à étudier, puis suit une présentation des discours et des politiques qui affirment que Montréal est une métropole culturelle, ainsi qu'une ville intelligente et numérique. Nous

remarquons qu'à la jonction de ces deux statuts émerge la filière de la créativité numérique, que plusieurs acteurs identifient comme une expertise locale à valoriser et que les illuminations monumentales incarnent ostensiblement. Enfin, le chapitre se conclut par une présentation de la méthodologie qualitative mobilisée dans les études de cas, qui se compose principalement de trois stratégies de collectes de données : des observations sur le terrain, une recherche documentaire et des entretiens semi-dirigés réalisés auprès d'intervenants clés.

Le chapitre 5, dédié au plan lumière du QDS, débute par un résumé d'enjeux urbanistiques et sociaux que soulève la réalisation du quartier culturel au centre-ville de Montréal depuis une quinzaine d'années. Nous parcourons ensuite la genèse et les principales composantes du plan lumière de manière à souligner le mandat de rayonnement, au sens métaphorique et littéral, qui incombe à cette opération de marquage territorial. Les cercles de lumière rouge qui se retrouvent devant la plupart des lieux de diffusion culturelle du QDS font l'objet d'une analyse détaillée qui met en évidence comment ce *branding* puise dans l'imaginaire du Red Light, autrefois situé dans ce secteur. Il apparaît qu'il en transmet une interprétation édulcorée qui participe à légitimer la revitalisation urbaine en cours, mais qui contribue aussi à l'invisibilité de certaines survivances de l'industrie du sexe au centre-ville. Ce constat nous amène à interroger le désir d'environnement total que recèle le projet du QDS qui, bien qu'il ne puisse proposer une expérience sensorielle entièrement contrôlée, se révèle néanmoins comme un dispositif de gestion de l'attention.

Le parcours de projections vidéo monumentales *Cité Mémoire* fait l'objet du chapitre 6. Investissant plus de 25 façades du Vieux-Montréal avec des scènes racontant la fondation et l'expansion de Montréal au fil des siècles, son contenu nous permet d'examiner plus en profondeur le rapport à l'histoire qui s'affirme dans la fantasmagorie. Nous constatons que les stratégies dramaturgiques employées dans différents tableaux témoignent d'une compression du temps et d'un déni du conflit qui empêchent que la connaissance du passé soit également un vecteur de connaissance du présent. Plus spécifiquement, elles relaient une image idéalisée de

Montréal – ville ouverte et festive – qui émane d’une version faussement pacifiée des faits, notamment de la relation entre les Autochtones et les colons européens. Enfin, nous regardons le rôle qui revient à ce récit, relayé par ceux qui occupent la position des vainqueurs dans l’histoire, dans la justification de certaines politiques municipales actuelles.

La dernière étude de cas, exposée au chapitre 7, se concentre sur l’illumination du pont Jacques-Cartier, baptisée *Connexions vivantes*. Deux aspects de ce projet structurent particulièrement notre propos. D’abord, la volonté d’en faire une icône de Montréal soulève un questionnement quant au fait de réduire une entité aussi complexe qu’une ville à un seul ouvrage. Puis, le surinvestissement symbolique subi par les données massives (*big data*) qui activent le dispositif offre l’occasion de réfléchir à la transparence des données et aux implications de leur mobilisation dans la réalisation du projet de ville intelligente et numérique. Nous formulons une critique de ce modèle où la technique apparaît comme une solution à tous les maux urbains, peu importe leur nature, et proposons que *Connexions vivantes* peut être interprétée comme l’ultime célébration de ce pouvoir de la technique, qui est aussi au cœur de la fantasmagorie.

Après que chaque cas ait été abordé comme une fantasmagorie en soi, la conclusion de la thèse les unifie dans une tentative de cerner ce qu’elles disent d’une fantasmagorie montréalaise, de proposer un assemblage de ces fragments qui révèlent la teneur d’un phénomène plus vaste. L’étude de ces illuminations monumentales ouvre ainsi sur des constats propres à la métropole québécoise dans son ensemble, mais également sur la volonté qui s’observe actuellement dans plusieurs villes à travers le monde de réenchanter l’expérience urbaine par des interventions lumineuses, laquelle s’accompagne d’une attractivité du capital qui jouit désormais d’une plus longue plage temporelle quotidienne pour opérer.

PARTIE 1

FONDEMENTS THÉORIQUES

Le monde du magique est peuplé des attentes
successives des générations, de leurs illusions
tenaces, de leurs espoirs réalisés en recette.
(Mauss et Hubert, 2013 [1902] : 132)

Le progrès dépend de la victoire dans la lutte
pour l'interprétation du monde.
(Wagner, 2016 : 174)

Chapitre 1

Poétique et imaginaires de la lumière

Après avoir mystifié les hommes de science pendant plusieurs siècles, la lumière est dorénavant un phénomène physique bien connu. Comme première assise, le dictionnaire Robert (2003 : 1521) nous informe qu'il s'agit d'un flux de photons émis par une source naturelle ou artificielle qui possède la capacité « d'impressionner l'œil, de rendre les choses visibles ». Toutefois, bien que la lumière révèle, il faut préciser qu'elle est elle-même invisible. L'œil humain peut identifier le point de départ du parcours accompli par les photons (la source), il peut distinguer leur point d'arrivée (la surface), mais le chemin qu'ils empruntent se dérobe à la vision. Un autre système d'explication présente plutôt la lumière comme un spectre au sein duquel différentes couleurs sont associées à différentes longueurs d'onde. L'œil humain peut capter certaines d'entre elles, comprises entre 400 nm³ et 700 nm, mais certains rayons comme les ultraviolets (moins de 400 nm) et les infrarouges (plus de 700 nm) lui échappent. Loin de se contredire, les théories corpusculaires et ondulatoires se complètent puisque « la lumière agit comme un ensemble de particules et comme une onde ». (Bertin, 2016)

Nous étant acquittée de ces quelques précisions techniques, nous souhaitons dans le présent chapitre esquisser une poétique de la lumière. Plutôt que d'approfondir les particularités du comportement des photons, nous chercherons à mieux saisir le trouble qu'ils génèrent dans notre perception du monde. Quelles sont les propriétés spécifiques de la lumière, les lois internes qui l'animent, au-delà de l'explication physique? Quels rapports entretient-elle avec l'ombre? Y a-t-il une différence fondamentale entre la lumière émise par le feu qui brûle dans l'âtre et celle qui est

³ Nanomètre.

diffusée par une ampoule à incandescence? Notre démarche poursuit en quelque sorte celle de Gaston Bachelard (2011 [1960]) qui souhaitait faire de l'adjectif *poétique* un substantif. Déjà, dans son ouvrage *La poétique de l'espace* (2005 [1957]), le philosophe qualifiait et imaginait l'effet de la lumière sur l'espace et l'individu qui l'habite, projet qu'il a poursuivi quelques années plus tard dans *La flamme d'une chandelle* (2015 [1961]). Tandis que les lumières observées par Bachelard étaient celles d'un chez soi, pour notre part nous tenterons de passer de cette dimension intime à l'échelle plus large des lumières de la ville. De la flamme d'une chandelle, nous ouvrirons notre propos aux illuminations monumentales. L'objectif sera de cerner les propriétés de la lumière qui lui confèrent cette capacité à nous éclairer tout autant qu'à nous éblouir et de localiser en elle ce qui lui confère son grand pouvoir d'illusion et d'enchantement.

L'une des particularités de la lumière est d'être expansive – le son l'est aussi –, c'est-à-dire qu'elle s'arrête uniquement lorsqu'un obstacle se dresse sur son chemin. Autrement, elle diminue d'intensité à mesure qu'elle s'éloigne de la source qui l'émet, sans qu'il soit possible de tracer une frontière précise entre son domaine et celui de l'obscurité qui lui succède. La noirceur et la clarté sont perméables l'une à l'autre et c'est dans une gradation qu'elles se rencontrent. Cependant, lorsque les photons se heurtent à une barrière, un trou dans la lumière est créé, une zone sombre apparaît. Nous pourrions donc considérer que « l'ombre est un phénomène secondaire, le fruit d'une relation entre la lumière et un solide opaque » (Baxandall, 1999 [1995] : 163), mais cela ne serait pas rendre justice au lien qui unit la lumière et l'ombre. Malgré que la seconde soit dépendante de la première, elle est également son exacte antithèse. (Baxandall, 1999 [1995] : 172) Toutes deux possèdent aussi une qualité d'existence curieuse, difficile à saisir et instable. Elles sont des phénomènes physiques objectifs, mais leur perception est hautement subjective et liée aux circonstances dans lesquelles nous les expérimentons. C'est ainsi que l'ombre peut apaiser lorsqu'elle protège d'un soleil trop brûlant et inquiéter quand un lampadaire s'éteint subitement dans la rue.

La crainte générée par l'obscurité provient en général de l'incapacité à distinguer les caractéristiques de l'environnement immédiat. Si les sons et les odeurs fournissent de nombreux renseignements, la vue est le sens primordial de notre perception, celui sur lequel repose notre interprétation de l'espace. D'ailleurs, Sloterdijk (2006 : 47) rappelle que l'homme est un animal diurne et que son être au monde est précisément lié à la clarté du jour. Néanmoins, une ambivalence règne. Un surplus de lumière peut générer un effet similaire à la noirceur et nous rendre invisibles les particularités matérielles de l'espace. Que l'on songe au flash d'un appareil photo ou à l'éblouissement du soleil lorsque nous sortons d'une salle de cinéma, une trop grande et subite clarté fait violence à notre rétine. La lumière est donc cette compagne qui nous aide à voir le monde, mais son efficacité contingente demeure associée à l'obscurité. Sans un dosage adéquat, la lumière est source d'aveuglement et suspend la perception visuelle.

Comme nous l'avons déjà évoqué, l'une des propriétés spécifiques de la lumière est d'être un agent qui possède la capacité de rendre les choses visibles, mais qui est lui-même invisible. Il a besoin d'une surface qui le réfléchit pour se signifier et ce n'est qu'au moment de cette rencontre que nous pouvons en saisir les multiples propriétés : sa couleur, son intensité, *etc.* Lorsque nous croyons *voir* un rayon lumineux, il s'agit en fait de la rencontre des photons avec des particules présentes dans l'air : des vapeurs d'eau, des poussières ou la fumée blanche qui baigne les concerts de rock. Face à cette réalité, Marie Renoue (2009 : 146) souligne à juste titre que « considérer la lumière, c'est s'interroger sur son régime et son dispositif de visibilité, ses sites et ses modes d'apparition ». Ou encore, à la manière d'Antoine Hennion (2007 [1993]), nous pourrions dire que l'éclairage, comme la musique, n'a pas de matérialité propre et qu'il a besoin de médiateurs pour être perçu. Le chercheur qui s'y intéresse devra ainsi poser son regard sur ces médiateurs puisqu'« elle [la musique – ou l'éclairage] doit pour exister chaque fois refaire sa sociologie et sa physique ». (Hennion, 2007 [1993] : 279) Afin d'étudier ces *dispositifs de visibilité* de la lumière, ou ces *médiateurs*, nous les partageons en deux grandes catégories : la source et la surface.

1.1. Poétique de la lumière : la source

À l'origine de la lumière se trouve d'abord une source, la toute première dont nous ayons bénéficié étant le soleil. La clarté qu'il nous procure est complexe et changeante. La lumière ambrée et rasante du matin génère une ambiance complètement différente de l'éclairement vif et perpendiculaire au monde du midi. Lorsqu'ils traversent le feuillage des arbres, ses rayons tracent au sol de délicates dentelles et lorsqu'ils sont réfractés par la surface d'un étang, l'eau se transforme en miroir. Bien qu'il soit a priori un phénomène banal et des plus quotidiens, nous pourrions détailler à l'infini les effets de l'ensoleillement sur notre environnement. Ce phénomène accessible à tous, et qui confère à nos vies une teneur hautement poétique par moments, attire notre attention sur le rôle essentiel de la source dans la définition du caractère de la lumière. D'emblée, il apparaît qu'une même source peut produire des qualités d'éclairage variées. Selon l'angle de propagation des rayons, leur intensité et leur coloration, l'atmosphère d'une scène peut changer complètement. Les possibilités sont encore plus vastes si l'on multiplie les sources. Et encore plus larges si elles sont de natures différentes. Ce sont à ces variations de la qualité de la lumière selon le type de source que nous allons maintenant nous intéresser afin de mieux discerner comment elles affectent notre lecture de l'espace.

La vibration de la flamme

La première source d'éclairage artificielle, dans la mesure où elle pouvait naître de la main de l'Homme, fut la flamme. La technique la permettant est demeurée assez rudimentaire pendant des millénaires – diverses variations du motif de la torche – mais la mèche allait révolutionner son mode d'apparition et son efficacité technique. Le bouleversement n'était pas des moindres, comme le souligne Schivelbusch (1993 [1983] : 12) : « Dans l'évolution historique de l'éclairage artificiel, la mèche provoque une évolution comparable à celle que déclenche la roue dans l'histoire des techniques du transport. » Ainsi la chandelle, puis la lampe à l'huile et la lampe au gaz ont graduellement simplifié l'accès à la lumière artificielle. Chacune de ces techniques perfectionnait la précédente, produisant un peu plus de clarté. Un

raffinement nouveau a en outre été introduit vers la fin du XVIII^e siècle : la possibilité de moduler l'intensité de l'éclairage. En effet, la lampe à l'huile Argand est munie d'un mécanisme qui permet d'allonger ou de raccourcir la longueur de la mèche, ce qui augmente ou diminue la quantité de lumière émise. (Schivelbusch, 1993 [1983])

Malgré ces innovations techniques successives, jusqu'au tournant du XX^e siècle, c'est toujours le feu qui est au cœur de ces dispositifs. L'éclairage que la flamme génère est par définition chaleureux, légèrement doré. Il se caractérise également par une forme d'instabilité et une grande vulnérabilité aux courants d'air. Quand le vent et la flamme se rencontrent, cette dernière vacille et le monde aussi avec elle : « Dans la flamme l'espace bouge, le temps s'agite. Tout tremble quand la lumière tremble. » (Bachelard, 2015 [1961] : 33) Par la spécificité même de son mode d'existence qui consiste à brûler un combustible, la flamme se meut constamment. Elle n'est jamais fixe. Elle n'a pas de matérialité stable. Elle doit sans cesse se réinventer et ce processus entraîne inévitablement des variations. Elle est plus ou moins haute, plus ou moins jaune, plus ou moins puissante. Toutefois, sa verticalité demeure, car la flamme ne surgit que de bas en haut et seul le subterfuge d'un réflecteur permet de jouer sur l'angle de son rayonnement. Au commencement du XIX^e siècle, l'introduction dans les foyers d'un nouvel accessoire, l'abat-jour, permettra justement de moduler la diffusion de la lumière de la flamme, de la diriger et de la colorer. (Schivelbusch, 1993 [1983])

Pour Bachelard (2015 [1961]), la flamme d'une chandelle ou d'une lampe à l'huile évoque l'intimité et un temps lent. Elle possède la capacité de plonger celui qui la contemple dans un état où les souvenirs et les rêves se confondent. C'est la complice idéale pour activer l'imagination. Écrivant à une époque où la lumière électrique s'est définitivement imposée dans les espaces publics et privés, le penseur français affiche une posture imprégnée de nostalgie pour la présence de la flamme dans la vie quotidienne. Pour lui, le fait de n'avoir plus qu'à actionner un commutateur électrique pour illuminer une pièce nous a fait perdre de « l'épaisseur ». Nous avons substitué un geste mécanique aux bons soins qu'il fallait administrer aux « lampes vivantes »,

nous privant ainsi, d'un point de vue phénoménologique, de la possibilité de nous constituer en véritable allumeur. Toutefois, si aux yeux de Bachelard quelque chose semble avoir été perdu avec l'arrivée de la lumière électrique, il semble que quelque chose ait aussi été gagné.

La stabilité de l'éclairage électrique

L'électricité fait son entrée dans le monde de l'éclairage artificiel dès 1800, grâce au développement de la lumière à arc par le Britannique Humphrey Davy. Les premières présentations publiques de cette source ne laissèrent pas les spectateurs indifférents, tel qu'en témoigne ce compte-rendu publié dans la *Gazette de France* en 1855 : « La puissance du foyer lumineux embrasant une vaste surface était si fulgurante que les dames conviées à l'expérience ont ouvert leurs ombrelles, non pour faire une galanterie aux inventeurs, mais pour se garantir contre les ardeurs de ce mystérieux et nouveau soleil. » (cité par Schivelbusch, 1993 [1983] : 55) Quoique perfectionnée dans les premières décennies de son existence, la lampe à arc produisait une lumière si vive et puissante qu'elle ne convenait qu'à l'éclairement de très grandes surfaces : les gares, les grands magasins, les usines, *etc.* Elle trouva aussi un usage au théâtre, mais elle ne fut jamais adaptée à l'espace domestique. C'est à cette lacune que remédie l'ampoule à filament électrique. Officiellement breveté par Thomas Edison en 1879, d'aucuns reconnaissent que le procédé était connu d'autres inventeurs et que le génie de l'Américain a surtout logé dans la production et la mise en marché d'une lampe destinée à servir à l'extérieur des laboratoires de recherche. Edison a en quelque sorte conçu la « première lampe à incandescence d'usage pratique ». (Dérivé et Dérivé, 1979 : 262)

Bien qu'il n'implique pas de flamme vive, l'éclairage à incandescence demeure le résultat d'une transformation thermique, de l'échauffement d'un conducteur solide. Plutôt qu'une mèche, c'est un filament – d'abord fabriqué de coton, de carton ou de bambou carbonisé, puis de tungstène à partir de 1910 – que le courant électrique parcourt pour produire de la lumière. À faible intensité, la chaleur donne au fil une teinte rougeâtre qui diffuse une lumière ambrée, mais l'augmentation du nombre de

watts⁴ permet de générer une lumière blanche et pure. À cette clarté artificielle inédite s'ajoute une grande stabilité de la lumière électrique, permise notamment par l'environnement contrôlé du globe refermé sur lui-même, scellé sous vide. L'éclairage est régulier tant que le courant électrique qui l'alimente est régulier. La lumière produite est, de plus, uniforme et elle illumine pareillement chaque élément qui l'entoure. La vibration de l'espace expérimentée à la lueur d'une chandelle fait donc place à une fixité nouvelle du monde, assurée par l'action bienveillante d'une lampe électrique. Du reste, nous jouissons d'un plus grand contrôle sur cette source de clarté. Le commutateur électrique a peut-être réduit la profondeur de notre action d'allumeur, mais il a augmenté la facilité avec laquelle nous faisons passer les lieux d'un état à l'autre, de l'illumination complète à l'obscurité totale. Cette action peut être accomplie distraitemment tandis que la pensée vaque à d'autres occupations et elle peut être répétée autant de fois qu'on le désire. Bien entendu, tout cela est tributaire de la disponibilité du courant électrique. Les grandes pannes, les *black-out*, révèlent notre dépendance au système de distribution de l'électricité et la vulnérabilité dudit système. (Nye, 2010) Dans ces moments, la flamme incarne à nouveau cette présence réconfortante qui possède le pouvoir de ralentir le temps.

La lampe à arc de Davy était précurseure d'une seconde catégorie de lumière électrique, la lampe à décharge, dont le développement n'aura véritablement lieu qu'au XX^e siècle. Cette source lumineuse génère une lumière dite froide, non pas à cause de la coloration de son faisceau, mais parce qu'elle ne résulte pas d'un échauffement tel que nous l'observions dans les dispositifs précédents. Les plus rigoureux noteront qu'« [à] strictement parler, la notion de température de couleur n'a pas de sens dans ce cas ». (Massol, 2015 : 36) Les tubes luminescents appartiennent à cette catégorie. La lumière rouge des néons, créés en 1910 par le Français Georges Claude, va transformer radicalement l'expérience nocturne des citadins, leur première application étant d'illuminer les grands panneaux publicitaires qui envahissent les artères commerciales des métropoles. (Stern, 1979) Dès 1912,

⁴ Le watt est l'unité standard de mesure du courant électrique, il permet de quantifier le niveau de consommation d'un appareil électrique.

un premier panneau publicitaire éclairé au néon apparaît dans les rues de Paris. (Artières, 2010) Puis, au début des années 1920, la technologie est introduite aux États-Unis où elle connaît un vif engouement.

Le succès quasi instantané des néons s'explique notamment d'un point de vue économique : ils produisent une brillance élevée pour une dépense en watts relativement faible. Mais ils possèdent aussi de nombreux avantages visuels. La lumière émise par ces tubes est perceptible à grande distance, mais elle peut malgré tout être regardée directement, et de près, sans que l'on soit aveuglé. De surcroît, elle sied particulièrement bien aux séquences lumineuses qui sont en vogue chez les publicitaires : « Puisque l'objectif n'était pas d'éduquer mais d'exciter les passants, les designers tentaient de rendre les panneaux-réclame électriques étranges, hypnotiques et amusants. À partir de 1910, les plus populaires avaient presque toujours recours au mouvement.⁵ » (Nye, 1994 : 184) Au pointillisme des ampoules incandescentes s'additionne le geste continu des tubes néon, qui permet d'écrire des mots d'un seul trait de lumière ou de dessiner des formes en ligne claire. Dès lors, la ville est active 24 heures sur 24 et clignote de mille feux. Si la flamme était la complice d'un temps lent, les panneaux publicitaires lumineux accompagnent la ville dans sa modernisation, dans son accélération.

S'additionnant à la lueur rougeâtre des tubes néon, une autre génération de lampe à décharge accentue la teinte ambrée de la nuit urbaine. La lampe au sodium, commercialisée dès 1932 par la compagnie Phillips, est particulièrement mobilisée pour l'éclairage public des voies de circulation. (Neumann, 2002a) La lumière orangée qu'elle diffuse est encore aujourd'hui très présente dans les rues, quoiqu'elle tende à être remplacée graduellement par une technologie plus récente, les diodes électroluminescentes (DEL).

⁵ Notre traduction : « Since the object was not to educate but only to excite the passersby, designers tried to make electric signs curious, mesmerizing, and funny. By 1910 the most popular signs almost invariably exploited motion. »

Les couleurs chaudes ont longtemps conservé une position dominante dans le domaine de l'éclairage, qu'une flamme soit impliquée ou non. Ce fut le cas dans le développement des DEL, dont la première génération, mise au point en 1962 par Nick Holonyak, ne diffuse qu'une lumière rouge. Les DEL jaunes voient le jour en 1969, mais la possibilité d'émettre avec cette technologie une lumière bleue ou blanche ne se concrétise que dans les années 1990. (Massol, 2015) Grâce à cette dernière avancée, un frein important à l'adoption étendue des DEL est levé. D'un point de vue technique, ces lampes présentent de nombreux avantages : faible consommation électrique, grande durée de vie, émission de chaleur pratiquement absente, *etc.* Pour ces raisons, elles ont trouvé leur place dans plusieurs espaces que l'on fréquente quotidiennement, et dans plusieurs objets que l'on manipule tout aussi régulièrement. Depuis les panneaux publicitaires lumineux, en passant par les feux de circulation tricolores et les écrans rétroéclairés des ordinateurs, tous font maintenant appel aux DEL. La lumière que produisent ces composants électroniques se caractérise par une grande brillance, ce qui les rend visibles de loin, même en plein jour. Leur couleur est aussi très saturée, ce qui représente un avantage pour la signalisation routière. Toutefois, leur adoption massive pour la mise en lumière de l'espace public entraîne progressivement la disparition de tons plus subtils d'éclairage. Les blancs qu'elles émettent tendent également à être légèrement verdâtres ou jaunâtres, ce qui n'est pas sans effet sur notre perception de l'ambiance des événements. Les gens paraissent plus fatigués, les lieux moins accueillants.

Nous côtoyons dorénavant une grande diversité de sources de lumière artificielle, chacune possédant des qualités d'éclairage distinctes. Dans l'espace domestique, l'intimité de la chandelle a cédé le pas à des lampes incandescentes qui émettent une clarté plus stable, plus facilement accessible, mais encore légèrement dorée. Dans les rues de la ville, les réverbères à l'huile, puis au gaz, ont été relayés par les globes au sodium, eux-mêmes remplacés par de nouvelles générations de lampadaires DEL. Cependant, ces derniers sont loin de faire l'unanimité, comme ce fut d'ailleurs le cas avec plusieurs techniques d'éclairage précédentes. Des craintes sont exprimées quant à leur influence négative sur la qualité du sommeil des

riverains, car leur forte concentration en lumière bleue a le potentiel de limiter la production de mélatonine⁶ chez l'humain.

Il va sans dire que notre appréciation des différentes sources de lumière est influencée par le contexte où nous les rencontrons. Il est en effet impossible d'isoler une seule variable, comme l'éclairage, de notre perception d'un événement. L'organisation du lieu, les raisons qui nous y amènent, les gens qui nous accompagnent et la météo sont autant de facteurs qui affectent nos sensations. Bien entendu, la conception de l'éclairage entre aussi en compte et sera différente selon qu'une ambiance invitante ou intimidante, festive ou austère, à échelle humaine ou monumentale soit recherchée. Tout cela, l'usager le perçoit en général de manière intuitive, sans y porter spécifiquement attention. Pour illustrer l'importance du contexte, nous recenserons brièvement quelques moments clés de l'histoire des projecteurs de poursuite. Au fil du temps, leurs usages ont considérablement varié, entraînant des réactions tout aussi contrastées chez ceux qui en faisaient l'expérience.

Entre la joie et la peur : quelques usages des projecteurs de poursuite

Nous retrouvons d'abord les projecteurs de poursuite à Chicago, en 1893, où ils enchantent les visiteurs de l'Exposition colombienne (*World's Columbian Exposition*) par leur contribution spectaculaire à la scénographie du site. Certains d'entre eux pointent aussi vers les astres et jouent un rôle signalétique grâce à la visibilité de leur faisceau sur plusieurs kilomètres. L'effet d'ensemble est d'autant plus impressionnant que le public de l'époque n'a jamais vu une aussi grande concentration de lumière artificielle. Ce commentaire d'un journaliste du *Cosmopolitan* est révélateur de la réception de ces illuminations :

Look from a distance at night, upon the broad space it fills, and the majestic sweep of the searching lights, and it is as if the earth and sky were transformed by the immeasurable wands of colossal magicians and the superb dome of the structure

⁶ La mélatonine est une hormone « qui joue un rôle essentiel dans les rythmes biologiques. » (Robert, 2003 : 1601)

that is the central jewel of the display is glowing as if bund with wreaths of stars. It is electricity! (Murat Halstead cité par Nye, 1991 [1990] : 38)

Une grande part du ravissement suscité par l'Exposition universelle de Chicago est ainsi imputable à la lumière électrique, dont les projecteurs de poursuite sont une source puissante.

Néanmoins, à peine une décennie plus tard, cette puissance sera plutôt mise au service d'activités militaires. En effet, les projecteurs de poursuite trouvent leur place sur les champs de bataille de la guerre russo-japonaise (1904-1905) où ils sont utilisés pour repérer dans l'obscurité le camp adverse. (Kittler, 2006) Pendant la Première Guerre mondiale (1914-1918), ils sont aussi présents dans le ciel des nuits parisiennes où ils participent à la défense antiaérienne : la capitale française est soumise à un couvre-feu qui la plonge dans le noir, mais d'intenses rayons blancs balaient les cieux afin d'identifier la position des zeppelins et des avions allemands. Une fois capturée par la lumière, l'escadrille ennemie devient plus facile à abattre. Dans ce contexte, l'apparition des projecteurs de poursuite ne suscite plus le ravissement comme au temps de l'Exposition colombienne, mais bien l'angoisse et la crainte des bombardements. Dès la conclusion de la Première Guerre mondiale, les publicitaires se chargeront cependant de leur rendre leur usage signalétique et divertissant. Les faisceaux qui tournoient dans le ciel annoncent maintenant les premières de film et autres événements glamour. (Nye, 1991 [1990] : 66)

Un nouveau retournement a lieu en Allemagne sous le Troisième Reich. L'architecte officiel du Parti national-socialiste, Albert Speer, imagine pour ses grands rassemblements une forme d'architecture monumentale et dématérialisée, les « cathédrales de lumière »⁷. (Fig. 1.1) (Bertho-Lavenir, 2000; Neumann, 2002b; Speer, 1970) Lors de la première démonstration de ce dispositif, à Nuremberg le 7 septembre 1934, pas moins de 130 projecteurs disposés à tous les 12 mètres sont dirigés vers le ciel et créent une immense voûte lumineuse au-dessus des

⁷ À plusieurs occasions, Albert Speer collaborera avec l'éclairagiste Eberhard von der Trappen pour la réalisation de ces « cathédrales de lumière ». (Neumann, 2002b)

participants. Dans ses mémoires, l'architecte raconte que l'image produite était au-delà de ce qu'il avait envisagé :

The actual effect surpassed anything I had imagined. [...] The feeling was of a vast room, with beams serving as mighty pillars of infinitely high outer walls. Now and then a cloud moved through this wreath of lights, bringing an element of surrealistic surprise to the image. (Speer, 1970 : 59)

Cette architecture céleste répond à la volonté d'Hitler de prononcer ses discours en soirée, « quand le corps et l'intelligence fatiguée ont le moins de défense » et où il est le plus facile d'influencer la volonté des hommes. (Caillois, 2008 [1951] : 325) L'usage scénographique des projecteurs de poursuite vise donc à faire jaillir un sentiment de fierté et de grandeur chez les membres du parti, de même qu'à faciliter leur adhésion aux propositions de leur chef. Qui plus est, il semble qu'aux yeux du Führer le déploiement d'une telle quantité de projecteurs de défense antiaérienne à des fins de célébration constituait un message significatif adressé aux pays rivaux de l'Allemagne, car il nourrissait l'illusion d'une réserve démesurée d'appareils militaires. (Speer, 1970) L'image des faisceaux dans le ciel devait symboliser la puissance de l'organisation politique et l'ampleur de ses effectifs, et ainsi intimider les opposants au régime nazi. Lors de ces rassemblements nocturnes, les projecteurs de poursuite agissaient donc comme une forme de leurre, à la fois pour les membres du parti et pour les regards extérieurs. Ce type de mise en scène lumineuse sera repris à plusieurs occasions, notamment lors de la cérémonie de clôture des Jeux olympiques de 1936, à Berlin.

Depuis, de nombreux artistes se sont approprié ce procédé, parmi lesquels Ryoji Ikeda. Présentée à Londres du 4 au 11 août 2014, son œuvre *Spectra* a été commandée par l'État pour souligner le centième anniversaire du début de la Première Guerre mondiale. (Fig. 1.2) L'installation comprend 49 projecteurs braqués vers le firmament et disposés en grille dans un jardin jouxtant le Palais de Westminster. Tel que nous l'avons vu, le motif du projecteur de poursuite est judicieusement choisi pour évoquer la Première Guerre mondiale, même si les lampes acquièrent dans ce contexte artistique et urbain une certaine indépendance vis-à-vis de cette référence. Elles ont par ailleurs un effet double : elles créent leur

propre événement et signalent à des miles à la ronde que cet événement a lieu. Au sentiment de crainte que l'apparition des faisceaux blancs générerait pendant le conflit armé du début du siècle succède maintenant de l'amusement. L'œuvre de 2014 provoque une sorte d'inattendu festif qui conduit les spectateurs à s'approprier l'espace :

People moved amongst the luminaires, waving arms or craning neck, and radiantly illuminated faces leered above the searchlights posing for photographs. Others adopted a less playful, contemplative disposition, lying on the grass, some drinking wine, staring upwards into the disappearing points of light as they converged into a single beam miles above. (Edensor, 2015 : 338)

À nouveau, comme à Chicago en 1893, la présence des projecteurs dans l'espace urbain est synonyme d'émerveillement et de plaisir. Cependant, elle contient en filigrane une référence aux emplois militaires et sécuritaires qui ont été, et qui demeurent, l'un des usages les plus répandus de ce type de lampe.

Ce survol de quelques usages variés des projecteurs de poursuite témoigne du déplacement de sens qui accompagne toute source lumineuse lorsqu'elle change de contexte. Il signale de plus que le nombre a lui aussi une emprise sur le sens. La lumière solitaire du phare qui balaie les ténèbres ne produit certes pas la même impression que le rayonnement des 49 projecteurs de l'œuvre d'Ikeda. Pareillement, l'humilité de la flamme d'une seule chandelle tenue à la main et le paysage nocturne de Lyon le 8 décembre, alors que des milliers de lumignons scintillent aux fenêtres de la ville, sont des expériences de nature très différentes. De surcroît, dans l'espace urbain, le statut de la source lumineuse est parfois indécidable, ce qui complique son interprétation et son appréciation. Un bloc de granit posé dans la rue ne sera pas lu de la même façon si une plaque d'identification précise son statut d'œuvre d'art; il en est de même pour un halo de lumière au sol. L'histoire du ready-made pourrait nous enseigner des leçons précieuses pour aborder ces déstabilisants jeux de l'art, mais tel n'est pas notre propos. Après avoir abordé le rôle de la source dans la production d'une qualité de lumière précise, notre intérêt pour le contexte nous invite plutôt à considérer la surface à laquelle les photons se heurtent. Si la source ouvre des possibles, la surface est nécessaire pour les concrétiser.



Figure 1.1 Albert Speer, « cathédrale de lumière » lors du rassemblement du parti national-socialiste, 8 septembre 1936, Nuremberg (Allemagne). Source : Bundesarchiv, Bild 183-1982-1130-502.



Figure 1.2 Ryoji Ikeda, *Spectra*, 2014, Londres (Royaume-Uni). Crédit photo : James Newton.

1.2. Poétique de la lumière : la surface

Il convient de rappeler que cette seconde catégorie de dispositifs de visibilité est essentielle à la perception visuelle puisque la lumière « fait exister, elle fait voir mais ne se voit pas, ou plutôt ne se voit que par ce sur quoi elle rebondit. » (Revault d'Allonnes, 2000 : 9) En conséquence, la surface et la lumière sont mutuellement dépendantes pour que l'œil enregistre leur présence. Suivant une poétique de la lumière, l'étude de ses effets sur les choses permet d'affiner notre compréhension de ce phénomène physique aussi réel que mystérieux. Qu'est-ce qui se joue à la rencontre des particules sans masse que sont les photons et de la matérialité du monde? Comment expliquer qu'un objet banal prenne subitement une apparence surnaturelle par un simple changement d'éclairage? Qu'un masque démoniaque semble se poser sur un visage doux et amical lorsqu'il est éclairé en contre-plongée? Aucun autre médium ne dispose de ce pouvoir transformateur d'autant plus radical qu'il n'altère pas physiquement ce sur quoi il agit. Cette propriété spécifique de la lumière, nous le croyons, n'est pas étrangère aux fantasmagories des illuminations spectaculaires.

D'emblée, il va de soi que la surface possède ses propres caractéristiques plastiques. Peu importe la nature de la source de l'éclairage, des surfaces composées de matériaux différents ne réagiront pas de la même façon à la lumière. Par exemple, le pelage des animaux est parfois anisotrope, c'est-à-dire qu'il « réfléchit plus de lumière dans un sens que dans l'autre » (Baxandall, 1999 [1995] : 19), tandis que certains métaux polis sont spéculaires, c'est-à-dire que leur éclat est « concentré, mobile sur la surface en fonction de la position de l'observateur ». (Baxandall, 1999 [1995] : 17) Le miroir est sans doute l'ultime démonstration d'une réaction singulière de la matière à la lumière, lui qui décuple l'effet des rayons qui frappent sa paroi. Les matériaux jouent donc un rôle actif dans la perception de la lumière, auquel s'ajoute celui des couleurs. Effectivement, des pigments de violet ou de jaune ne retiennent pas la même quantité de lumière. Si certains coloris sont dits « sombres », c'est

littéralement parce qu'ils absorbent davantage les rayons qui les atteignent. Lorsque nous voyons la couleur d'une surface, nous percevons surtout ce que cette surface retient et rejette de lumière.

Nous l'avons déjà précisé, la lumière est un agent complexe de la perception visuelle. Sa présence est essentielle pour voir, mais, sans un dosage adéquat, elle peut tout autant aveugler. Lorsqu'elle est engagée dans la révélation du monde, son action peut prendre deux tangentes : soit elle souligne le relief des choses, soit, au contraire, elle en aplanit les aspérités. La notion de texture, bien qu'elle soit d'abord tactile, peut donc s'appliquer aussi au sens de la vue grâce au jeu de la lumière. Ou plutôt au jeu de l'ombre. C'est l'ensemble des ombres qui se dessinent subtilement entre les mailles d'un tissu ou dans le grain de la pierre qui donne une idée de leur microstructure, de leur texture. Cela n'est pas sans importance puisque, selon Henri Lefebvre (2000 [1974]) la théorie de l'espace est d'abord une question de description et d'analyse de textures. Et le philosophe d'ajouter : « Qui dit *texture* dit aussi *sens*, mais pour qui? Pour un "lecteur" quelconque? Non. Pour quelqu'un qui vit et agit dans l'espace considéré, "sujet" doté d'un corps, "sujet collectif" parfois. » (Lefebvre, 2000 [1974] : 156) Ainsi, le sens donné à l'espace est intimement lié à la possibilité de perception de sa texture par le toucher et par la vue, qui contribue à maintenir une hétérogénéité d'indices narratifs. La lumière, par la façon dont elle se pose sur certains volumes – en magnifiant un motif sculpté ou en ignorant les nervures d'un matériau – participe à notre expérience du cadre bâti et à la lecture que nous faisons de sa scénarisation. C'est ce rapport spécifique qu'entretiennent la lumière et l'architecture qui retiendra maintenant notre attention. Nous observerons comment l'éclairage peut magnifier les volumes construits ou encore les estomper.

Le cadre bâti magnifié

Dans le premier cas de figure, la lumière s'affirme comme un élément du vocabulaire architectural. Elle participe à sculpter l'espace et confère de l'expressivité au bâtiment. Bien entendu, il peut s'agir de tirer profit de la lumière naturelle, que l'on songe aux vitraux des cathédrales gothiques, mais, en accord avec l'objet de la

thèse, nous nous attarderons davantage à l'utilisation de la lumière artificielle. Celle-ci s'impose dans la pensée architecturale de l'Entre-deux-guerres. En 1927, Joachim Teichmüller, le fondateur du Karlsruhe Light Technology Institute, publie dans la revue allemande *Licht und Lampe* un article où il consacre l'utilisation du terme *lichtarchitektur*⁸ (architecture de lumière). Cherchant à se distancier d'une « simple » réflexion sur l'éclairage architectural, il y défend la nécessité de considérer la lumière comme un élément structurel essentiel. Son propos se développe selon deux axes principaux : l'importance du design des sources d'éclairage et le rôle de la lumière dans le modelage l'espace. (Oechslin, 2002)

La pensée architecturale moderne sera traversée et travaillée en profondeur par cette réflexion. Selon Neumann (2002b), un intense débat, quoique largement oublié aujourd'hui, anime l'avant-garde architecturale de la République de Weimar autour de la fonction de l'éclairage dans la réalisation du projet d'une architecture immatérielle et en phase avec les particularités de son époque. Parmi les voix qui se font entendre, l'architecte Hugo Häring soutient par exemple que les publicités lumineuses qui ornent les façades des bâtiments catalysent le rejet de l'historicisme en architecture au profit de l'expression de formes purement abstraites. Quant à lui, Walter Riezler, un membre de l'influente Werkbund⁹, propose que les édifices doivent se mettre au service des jeux de lumière en présentant des devantures claires et des surfaces planes de grande envergure. (Neumann, 2002b) Mais la figure la plus connue de cette mouvance demeure certainement László Moholy-Nagy, artiste et professeur au Bauhaus, qui publie deux essais sur la *lichtarchitektur*. Il écrit en 1936 :

The floodlighting of buildings has given the public the slightest hint of what is possible when frescoes of colored light become an architectural unit of buildings, interior or exterior...The time has come for someone to make use of the third dimension and, by taking advantage of both materials and reflections, to create actual structures of light in space... (cité par Neumann, 2002b : 44-45)

⁸ Bien que Teichmüller ait prétendu être le premier à utiliser le terme *lichtarchitektur*, Neumann (2002b) souligne que l'auteur Paul Scheerbart l'avait introduit dès 1906 dans son roman *Münchhausen und Clarissa*. De plus, en 1921, le projet de Mies van der Rohe pour un gratte-ciel à la gare de Friedrichstrasse avait été qualifié de « 100% Lichtarchitektur » par Ludwig Hilberseimer.

⁹ Association allemande des artisans.

La citation de Moholy-Nagy met en valeur le débordement de la préoccupation pour l'éclairage architectural jusque dans la conception et l'organisation des volumes, dans la structure même des édifices. Elle témoigne également de la forte volonté de dématérialisation du construit qui anime les architectes de l'époque. Le verre, avec le support de squelettes en acier, est le matériau qui incarne concrètement cette idée, permettant du même coup une grande circulation de la lumière naturelle et artificielle. (Scheerbart, 2015 [1914]) Si, de jour, les rayons du soleil baignaient les ateliers de l'École du Bauhaus grâce au mur-rideau conçu par Walter Gropius, le soir, c'est la lumière de l'intérieur des locaux qui filtrait vers la nuit. (Fig. 1.3) Les bâtiments se transformaient alors en objets lumineux, tels des lanternes dans l'obscurité.



Figure 1.3 L'édifice du Bauhaus la nuit, 1928-1929, Dessau (Allemagne). Source : Harvard Art Museums, BR50.27.

En somme, le développement de l'architecture moderne est indissociable de l'intégration de la lumière dans la pensée de l'espace. La posture privilégiée est de considérer les sources d'éclairage dès la conception du bâtiment, plutôt que dans un

second temps, comme une parure. De la sorte, la lumière s'affirme d'une importance égale au plan ou aux matériaux utilisés. Elle contribue à la définition des volumes et à leur présence. Près d'un siècle plus tard, de nouvelles technologies étendent les possibilités de cette intégration lumineuse dans la structure même des édifices. Notamment, l'addition d'écrans DEL et de surfaces réfléchissantes poursuit la quête d'une architecture d'apparence immatérielle et en mouvement.

Le cadre bâti estompé

Dans le second cas de figure, lorsque les volumes sont estompés par l'éclairage, celui-ci est souvent plaqué sur le bâtiment après sa conception. Ici, c'est la lumière qui domine et l'architecture s'efface. Plutôt que de gagner en présence par une illumination judicieuse, le cadre bâti est en quelque sorte privé de profondeur. Les façades mises en lumière sont investies par des contenus qui leur sont étrangers, ce qui les confine au rôle d'écran. D'ailleurs, une grande part des écrits consacrés aux images lumineuses en mouvement dans la ville s'articule autour de cette notion d'écran (voir notamment : Marzloff, 2009; McQuire, 2009; McQuire, Martin et Niederer, 2009; Korola, 2014; Poissant et Tremblay, 2008). Les projections vidéo urbaines sont alors considérées comme une extension du domaine du cinéma et examinées en regard des implications de cette sortie des lieux traditionnellement consacrés au visionnement. Leur influence sur les usages de l'espace public est notamment discutée : contribuent-elles à créer du lien social ou à perpétuer la société du spectacle, cet être ensemble « en tant que séparé »? (Debord, 1992 [1967] : 30) Sont-elles au service de la représentation de la diversité culturelle ou ne contribuent-elles pas plutôt à asseoir l'hégémonie d'un groupe social privilégié? L'impact de ce nouveau contexte de réception sur les formes produites – puisque l'image n'est plus astreinte à un gabarit rectangulaire, mais doit au contraire s'adapter à la variété de surfaces offerte par la ville – retient aussi l'attention.

Les années 1990 ont été un moment charnière de cette présence accrue des écrans de toutes sortes dans l'espace urbain. De l'écran portable des téléphones « intelligents » aux panneaux publicitaires interactifs, ils sont désormais omniprésents

dans le quotidien des citadins, si bien que certains auteurs n'hésitent pas à parler d'un nouveau paradigme résultant de cette superposition de l'espace physique et de l'espace médiatique. (McQuire, Martin et Niederer, 2009 : 9) Réalité « augmentée », « mixte » ou « hybride » sont autant de façon de désigner ce paradigme. Sur les façades des immeubles, ces « écrans » convoquent différents modes d'apparition. Dans le cas des panneaux de DEL, l'écran transforme non seulement le paysage nocturne, mais également le paysage diurne, car le dispositif possède une matérialité importante. De plus, la brillance de cette source lumineuse est telle qu'elle est visible même lorsque le soleil est au zénith et la diffusion peut donc avoir lieu à tout moment du jour ou de la nuit. Lorsqu'il s'agit de projections vidéo, l'apparence diurne de l'architecture n'est pas affectée et ce n'est qu'à la tombée de la nuit que les façades s'animent. D'ailleurs, ce procédé est de plus en plus répandu, si bien que nous devrions sans doute considérer les projecteurs vidéo comme une source de lumière à part entière.

Certes, il serait injuste de prétendre que toute illumination réalisée après la conception du bâtiment aura invariablement pour conséquence d'effacer les intentions de l'architecte et les particularités matérielles des façades traitées. Certaines interventions lumineuses témoignent d'une grande sensibilité pour le cadre bâti et l'histoire des lieux. Une forme de collaboration, si l'on peut dire, s'établit entre ces différentes composantes pour donner naissance à des images complémentaires au contexte de diffusion. Dans la pratique de la projection architecturale (communément appelée *mapping*), où les façades font l'objet d'un relevé topographique substantiel afin que les contenus vidéo apparaissent comme une deuxième peau sur l'édifice, la précision obtenue peut tout à fait jouer en faveur de la matérialité du site. Les concepteurs des images digitales diffusées jouissent de la possibilité d'y mettre en valeur des détails architecturaux puisqu'ils disposent de données fines concernant la surface de projection. Mais il s'agit d'un couteau à double tranchant, car ces mêmes données peuvent servir à appliquer des corrections à l'image qui donneront l'illusion que la paroi est plane.

Pour aborder cette ambivalence des effets de l'éclairage sur la révélation de l'architecture, une piste de réflexion est ouverte par les travaux d'Uta Caspary (2009). L'historienne de l'art y traite des interventions lumineuses sur les façades comme d'une poursuite du débat sur l'ornementation qui a traversé l'histoire de l'architecture. Caspary note que les illuminations actuelles jouent sur la répétition, le rythme et la symétrie, suivant les mêmes principes que les décors des époques antérieures. De surcroît, comme dans le passé, certaines d'entre elles s'affirment comme des motifs purement décoratifs, alors que d'autres peuvent assumer des fonctions pratiques. Dans la foulée d'Adolf Loos (2003 [1908]), des commentateurs estiment que l'ornementation est un crime, mais d'autres y voient plutôt une occasion de conférer une plus grande expressivité à l'architecture. Ce sont finalement deux écoles de pensée qui se heurtent.

L'opération « magique » de la lumière

Deux leçons principales se dégagent de cette réflexion sur le lien qui unit la lumière artificielle et la surface sur laquelle elle se dépose. La première concerne le pouvoir déconcertant de la lumière sur notre perception du monde. Ce pouvoir est tel qu'il peut faire apparaître et disparaître des volumes de notre champ de vision, sans qu'aucune modification substantielle de l'environnement n'ait eu lieu. Le simple fait d'actionner un commutateur ou d'appuyer sur la touche d'un clavier d'ordinateur peut métamorphoser complètement ce que notre rétine perçoit de l'espace. La seconde est que l'opération qui consiste à établir un dialogue entre la lumière et l'architecture requiert le plus grand soin. Par ailleurs, notre propos pourra avoir donné l'impression que l'architecture devait avoir préséance sur l'éclairage, alors que rien ne justifie que l'architecture bénéficie d'un droit *d'être là* plus grand que d'autres interventions esthétiques de nature différente. Nous pourrions sans doute imaginer des circonstances où l'effacement visuel du bâti peut même être souhaitable. En définitive, la surface des choses nous permet de *voir* la lumière et les choses ont besoin de la lumière pour être vues, mais entre les deux se déploie une infinité de phénomènes qui méritent chaque fois d'être étudiés attentivement.

Au fil de cette poétique, nous avons constaté que la lumière est invisible mais rend généralement visible; qu'elle ne possède pas de matérialité propre et doit sans cesse s'en remettre à des médiateurs pour exister. Selon ses origines, elle possède des qualités distinctes : fébrile et ambrée lorsqu'elle émane du feu, stable et claire quand l'électricité entre en cause – à moins que l'on décide volontairement de lui injecter du mouvement, comme l'illustrent les panneaux publicitaires animés du début XX^e siècle. Mais la source ne saurait expliquer à elle seule ce que l'œil perçoit; la texture, la couleur et les volumes de la surface réfléchissante jouent un rôle prépondérant. Ces qualités plastiques peuvent être magnifiées par l'éclairage, ou encore atténuées. Ce qui distingue véritablement la lumière des autres médiums demeure toutefois sa capacité à modifier sans altérer. Ses effets sont d'autant plus impressionnants qu'ils sont réversibles. Le temps d'une projection architecturale, la façade d'un immeuble s'écroule. L'illusion visuelle est parfaite bien que notre esprit ne soit pas complètement dupe : il est évident que la construction est intacte. Les pierres grises sont demeurées en place et la main ressent leur texture lorsqu'elle effleure la paroi. Barthes (2014 [1957] : 167) écrivait que « le toucher est le plus démystificateur de tous les sens, au contraire de la vue, qui est le plus magique. » L'éclairage participe à cette opération magique. C'est par un jeu qui consiste à rendre visible ce qui est absent et à ignorer ce qui est présent qu'il peut transformer le monde. C'est aussi dans ce jeu que peut s'épanouir la fantasmagorie.

Si l'expérience phénoménologique de la lumière est instable et trompeuse, les différents imaginaires de la lumière peuvent également être source de confusion. Bien que dans un grand nombre de références littéraires et de métaphores populaires elle soit associée à des valeurs positives, nous verrons que la symbolique de la lumière contient sa part d'ambiguïté. Celle-ci devrait inciter à la prudence lors de l'interprétation des illuminations spectaculaires, car il est possible que les différentes valeurs positives attachées à la lumière soient l'un des vecteurs de notre aveuglement quant à la nature de l'expérience urbaine au XXI^e siècle.

1.3. Imaginaires de la lumière

L'interprétation des données lumineuses récoltées par l'instrument de vue qu'est l'œil humain peut ouvrir sur des significations multiples, influencées notamment par l'imaginaire individuel et collectif. C'est à cette lecture de l'éclairage que nous souhaitons maintenant réfléchir et à la façon dont les références culturelles qui nous habitent conditionnent notre rapport à la clarté et aux ténèbres. Dans son ouvrage *Éloge de l'ombre*, Junichirô Tanizaki (2011 [1933] : 64) posait la question suivante : « Mais pourquoi cette propension à rechercher le beau dans l'obscur se manifeste-t-elle avec tant de force chez les Orientaux seulement? » Si la dichotomie que met en exergue le Japonais n'a peut-être jamais été aussi franche, lui-même d'ailleurs en joue dans son écriture où il piège le rapport à l'exotisme qui lie l'Orient et l'Occident, elle invite néanmoins à préciser que notre approche s'inscrit dans une perspective occidentale. En effet, puisque les questionnements qui traversent cette thèse concernent une histoire, de même que des interventions esthétiques situées principalement en sol nord-américain, il nous semble cohérent de restreindre notre analyse à cette tradition de pensée afin de mieux en percevoir les subtilités, voire les limites et les débordements.

Comme le souligne Tim Edensor (2013), le rapport occidental à la lumière se caractérise par une forme de nyctophobie, une peur de la noirceur, de la nuit ou de l'aveuglement. Le géographe précise d'ailleurs que l'on trouve des traces de cette angoisse dès le Moyen Âge, où la nuit est envisagée comme le royaume de Satan et de forces occultes. Pour le formuler grossièrement, nous pouvons dire que dans l'imaginaire occidental la lumière est associée à des valeurs positives comme le bien, la vérité et la moralité, alors que la pénombre y est plutôt le synonyme du mal et de la perversion. À cet égard, il suffit de visionner n'importe quel dessin animé de Disney pour constater comment cette vision des choses nous est enseignée dès le plus jeune âge. Les gentils héros y sont habillés de couleurs claires et vives, et habitent des terres baignées de soleil, tandis que leurs ennemis portent le noir et logent dans des châteaux aux fenêtres sales et obstruées. Ce clin d'œil à la culture populaire peut

sembler anodin, mais cette vision manichéenne du monde et de sa lumière a des fondements très anciens.

Lumière, vérité et connaissance

Selon Sloterdijk (2006), la philosophie occidentale tout entière peut être comprise comme une métaphysique du soleil, une héliologie, ou encore comme une métaphysique de la lumière, une photologie. L'un des jalons importants de cette tradition où la lumière est métaphore de la vérité est posé dès la Grèce antique dans l'*Allégorie de la caverne* de Platon (2004). Dans cette histoire, les personnages enchaînés dans leur demeure souterraine ne perçoivent que l'ombre des choses, projetée par la lueur d'un feu situé derrière eux. Bien que ces images constituent leur réalité, Platon postule qu'elles n'en sont pas moins fausses. Pour contempler le monde tel qu'il est, il faut que l'un des personnages, libéré de ses liens, remonte la pente de la caverne et laisse ses yeux s'habituer à la luminosité du feu et à la matérialité des objets qui défilent devant lui. Puis, qu'il poursuive encore son ascension jusqu'à l'extérieur, où il pourra comprendre comment le soleil donne naissance au jour et à la nuit, aux saisons et aux années, aux choses vraies. L'allégorie se termine sur une réflexion concernant l'idée du bien, « qui dans le visible a engendré la lumière et le seigneur de la lumière » et qui « procure vérité et intellect ». (Platon, 2004 : 362) L'un des enseignements qui se dégagent du tableau énigmatique proposé par le philosophe est que l'éclat du soleil, bien qu'éblouissant dans les premiers instants, guérit de l'ignorance. Tel que le précise Blumenberg (2002 [1957] : 205), chez Platon, le soleil représente l'idée du bien et sa lumière est transcendante, « trop englobante pour pouvoir être saisissable : elle est *ce-dans-quoi* est la nature, pas son élément constitutif. » La caverne est un monde en deçà de la sphère de la nature, de la lumière et de l'ombre naturelles, et, par conséquent, elle est « la sphère du manque d'être et de vérité. » (Blumenberg, 2002 [1957] : 210)

Le rôle bienfaisant de la lumière se retrouve aussi dans la tradition judéo-chrétienne, où il précède même toute autre création. En effet, dans le récit de la genèse, la première parole de Dieu est « *Fiat lux* », « Que la lumière soit », et la lumière advient

aussitôt. Puis, Dieu déclare que la lumière est bonne. Sur ce passage du livre Saint, Revault d'Allonnes (2000 : 7) formule d'ailleurs une question judicieuse : « mais bonne à quoi? » Pour le philosophe, à ce moment, elle ne peut être bonne qu'à distinguer : d'abord, le jour de la nuit puisque rien d'autre n'existe encore, puis le haut et le bas, la terre et mer, *etc.* La lumière aide Dieu, en quelque sorte, à « voir ce qu'il fait ». (Revault d'Allonnes, 2000 : 8) Pour sa part, Blumenberg (2002 [1957] : 215) propose que la fonction de la lumière originelle soit d'établir la distinction entre Dieu et le monde, car « Dieu lui-même est au-delà de cette opposition [entre la lumière et les ténèbres] et en dispose. » Quoi qu'il en soit, dès le premier jour d'existence du monde, la lumière est associée à ce qualificatif, bonne. Et puisqu'elle naît avant le soleil et la lune, qui n'apparaîtront dans le ciel qu'au quatrième jour, il va de soi qu'elle est de nature divine. (Blumenberg, 2002 [1957])

Cette ontologie de la lumière est précisément ce que les Lumières contesteront. (Sloterdijk, 2006) Le XVIII^e siècle est le berceau d'une nouvelle rationalité occidentale qui s'accommode difficilement du mysticisme religieux. À l'obscurantisme des anciens régimes, les intellectuels, scientifiques et artistes du Siècle des Lumières cherchent à opposer l'explication du monde et la révélation de phénomènes autrefois invisibles, qu'ils soient de nature physique, psychologique ou politique. Toute institution doit dorénavant être transparente et plus aucune force obscure ne peut justifier la domination d'un groupe social, qu'il s'agisse du clergé ou de la monarchie. (Sloterdijk, 2006) Dans ce contexte intellectuel et politique, la métaphore de la lumière change considérablement de signification, car elle « n'est plus effusion verticale, descente du Ciel sur la terre, mais diffusion horizontale, transmission d'un homme à d'autres hommes. » (Roger, 1968 : 175) En outre, dans l'*Allégorie de la caverne* et dans le *Livre de la Genèse*, la lumière émanait d'une source extérieure aux hommes et à leur sphère, mais ce rapport s'inverse avec la modernité : l'illumination provient désormais de l'intériorité des hommes, elle émane de leur capacité de raisonnement et s'accompagne du devoir de la transmettre. Ce projet

inscrit l'époque sous le signe d'une démarche luciférienne¹⁰ qui s'exprime tant dans la diffusion des connaissances que dans l'apparition des réverbères sur les boulevards. (Sloterdijk, 2006) Il peut également être envisagé comme « une sortie de la caverne », image où la demeure souterraine représente le point de départ du progrès et la sortie, le commencement d'une « *nouvelle époque* de l'humanité » (Blumenberg, 2002 [1957])

De surcroît, le rayonnement de la raison est conçu par les Lumières comme une puissance qui agit sur le monde et le constitue. Puisque son origine divine est déniée, c'est dans la pratique autonome de l'homme que le monde adviendrait. (Blumenberg, 2002 [1957]; Sloterdijk, 2006) Cette idée que l'homme moderne « se produit littéralement lui-même », Buck-Morss (2010 : 120) la désigne comme le mythe de l'autogenèse et l'interprète comme « l'illusion narcissique d'un contrôle total ». La croyance en l'autonomie de l'homme, que Peter Wagner (2016) identifie comme l'un des noyaux normatifs de la modernité, est aussi complémentaire de la conception linéaire de l'histoire dont la sortie de la caverne serait l'origine. Le principe structurant de cette linéarité est le progrès, concept qui naît au même moment en Europe de l'Ouest et qui repose sur l'idée que l'homme est un être apprenant et doté de mémoire, si bien que chaque génération devrait disposer d'une somme plus grande de connaissances que la génération précédente. (Wagner, 2016) Malgré le caractère fantasmé des mythes du progrès et de l'autosuffisance de l'homme, Buck-Morss (2010) suggère qu'ils ont néanmoins été porteurs d'une idée de liberté qui, elle, a eu des répercussions hautement bénéfiques. Au XVIII^e siècle se met donc en place un rapport au monde où la lumière agit comme instrument d'une maîtrise de la nature.

L'origine de la métaphore de la lumière pour désigner la connaissance n'est cependant pas située au siècle qui en porte maintenant le nom. Dans l'article qu'il dédie à la question, Jacques Roger (1968) relève que dans les dictionnaires de la fin

¹⁰ Lorsque nous portons attention à l'origine étymologique de son nom, Lucifer est « celui qui apporte la lumière ».

du XVII^e siècle, l'usage de la métaphore de la lumière est déjà « parfaitement banal ». Plusieurs penseurs de l'époque vont néanmoins y recourir abondamment, si bien que dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, il ne fait plus de doute « que la *lumière* est devenue alors une notion très définie : c'est la diffusion de l'esprit philosophique. » (Roger, 1968 : 172) L'acceptation commune de cette image consacre d'ailleurs l'emploi de celle qui lui est antithétique, les ténèbres. Elle se pare aussi d'une dimension spatiale et, tel que le souligne Roger, il ne fait pas de doute pour plusieurs auteurs de l'époque – notamment Diderot et Condorcet – que le centre de cette spatialité est l'Europe occidentale, et qu'elle doit s'atteler à la tâche de répandre la lumière dans les zones du globe où l'on présume que les esprits souffrent de son absence. La gravure de Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (1799), souligne bien l'ambivalence de ce projet. Est-ce lorsque la raison s'endort que les affreuses bêtes apparaissent ou, plutôt, le rêve de la raison que de créer des monstres qui envahissent le monde?

Néanmoins, encore aujourd'hui, nous avons souvent recours au champ lexical de la lumière pour traiter du savoir. Les décisions sont prises « à la lumière de démonstrations convaincantes », l'innovation naît chez « les esprits les plus brillants de notre temps », et ainsi de suite. Lorsque nous voyons une ampoule flotter au-dessus de la tête d'un personnage de bande dessinée, nous savons qu'il vient d'avoir une idée géniale. Le consensus est entier, à un tel point que l'on pourrait pratiquement prendre la lumière et la connaissance pour des synonymes. Pourtant, cette analogie a ses limites, comme le remarque Revault d'Allonnes (2000). Certains mauvais raisonnements peuvent éblouir et produire une explication illusoire, ce qui va dans le sens contraire de l'acceptation courante des lumières de l'esprit. La comparaison apparaît d'autant plus inadéquate lorsque l'on considère les processus qui caractérisent chacun des éléments : « La lumière va vite, le savoir va lentement; la lumière éclaire immédiatement, le savoir, non. La lumière se propage en ligne droite, la connaissance sans cesse tourne, bifurque, recule, hésite, se fourvoie, se reprend. » (Revault d'Allonnes, 2000 : 14) L'association trompeuse entre le temps long de la connaissance et le jaillissement fulgurant de la lumière conduit à

nourrir la figure romantique (et mythique) du génie, dont nous connaissons pourtant les limites. Il convient alors de conserver une posture critique à l'égard de ces métaphores de la lumière qui, subtil raffinement, disposent d'un pouvoir similaire à la lumière réelle, celui de gommer la texture du monde observé.

Lumière, ordre et moralité

Notre condition d'animal diurne influence bien sûr notre rapport à la lumière et pointe vers l'opposition binaire que nous maintenons entre le jour et la nuit. (Gallan et Gibson, 2011) La croyance selon laquelle les honnêtes gens dorment la nuit a pour corollaire de considérer comme suspecte toute personne s'adonnant à des activités nocturnes, quelle que soit leur nature. Dès ses premières apparitions au XVII^e siècle, l'éclairage public a eu pour fonction d'assainir les villes et de contribuer à y maintenir l'ordre. (Deleuil et Toussaint, 2000; Edensor, 2013; Mosser, 2005 et 2007; Schivelbusch, 1993 [1983]; William, 2008) Dès lors se met en place une association prospère entre éclairage et sécurité urbaine : « Les représentations de l'éclairage sécurisant présentent des thèmes récurrents : agent de l'administration, il est garant de l'ordre social, spatial et moral; phare paternaliste chassant les ténèbres, il rassemble et protège ses enfants les usagers ». (Deleuil et Toussaint, 2000 : 55) Cette affiliation demeure très active dans les esprits des décideurs publics et elle est peu remise en cause. C'est ainsi que la Charte LUCI de l'éclairage urbain stipule sans réserve que :

[L]a lumière a joué, au cours de l'histoire, un rôle important pour rendre nos villes plus sûres et plus agréables à vivre. Les stratégies d'éclairage urbain doivent conserver cette mission comme une de leurs priorités principales, afin de contribuer à créer un environnement urbain sûr. (LUCI, n.d.)

Or, nombre d'experts invitent à ne pas conclure à une corrélation directe entre le niveau d'éclairement et la quantité de délits enregistrés, d'autant « qu'il y a de jour (fort niveau d'éclairage) bien plus de crimes que de nuit. » (Mosser, 2007 : 81) De plus, il importe de distinguer la sécurité et le sentiment de sécurité, (Davis, 2006 [2000] : 205) hautement subjectif, sur lequel certaines qualités d'éclairement peuvent bel et bien inférer, sans pour autant constituer une panacée.

Déjà, dans la ville du Moyen Âge, les veilleurs de nuit portaient une torche à la fois pour se repérer dans l'obscurité et, peut-être même surtout, pour signifier leur présence et faire savoir que l'ordre régnait. (Schivelbusch, 1993 [1983]) De la sorte, ils incarnaient une autorité chargée de rassurer tout autant que de surveiller¹¹. L'arrivée de sources fixes d'éclairage dans les rues, les réverbères, va pérenniser cette double action de la lumière dans la nuit. *Après minuit, chaque lanterne vaut un veilleur de nuit* : cette maxime illustre bien comment « la nouvelle visibilité offerte par l'éclairage dans les rues signifie à chacun qu'il est susceptible d'être surveillé; la surveillance effective [devenant] moins importante que l'idée constante, pour chacun, d'une surveillance possible ». (Mosser, 2007 : 79) Tandis que la noirceur est associée à un univers de transgression, de crime et de déchéance, la mise en lumière de la ville contribue à l'effort de l'assainir. Cette fonction normative et policière de l'éclairage n'est d'ailleurs pas étrangère au fait que les réverbères seront pris pour cible lors de la Révolution française, en 1789, et lors de la Révolution de juillet, en 1830. Le phénomène de destruction des lanternes, décrit par Schivelbusch (1993 [1983]), constitue alors un acte symbolique et stratégique. D'une part, il signifie le refus de cette visibilité imposée par l'autorité gouvernante et, d'autre part, il limite visuellement la capacité d'action des forces de l'ordre dans leur tentative de reprendre le contrôle de Paris.

La fonction sécuritaire de l'éclairage public va connaître un regain d'intérêt dans la deuxième moitié du XX^e siècle, en complémentarité de la popularité des théories d'Oscar Newman (1972) sur la notion d'espace défendable. Cette façon d'aborder l'aménagement de la ville postule qu'il existe des espaces « criminogènes » et qu'il suffit d'intervenir sur ceux-ci pour réduire la violence. (Garnier, 2003) Dans ce contexte, les architectes et les urbanistes vont travailler de pair avec les services de police afin de concevoir des lieux qui facilitent la surveillance des populations jugées à risque. L'illumination abondante de zones urbaines en déréliction semble alors

¹¹ Bien que, comme le note Maxime du Camp (cité par Benjamin, 2009 : 580), « ces lumières ambulantes ne donnaient guère de sécurité à la ville, et les porteurs assommèrent plus d'une fois les personnes qu'ils accompagnaient. »

comporter deux grands avantages : « en termes de prévention (visibilité des forces de police, bonnes conditions de circulation) et de répression (visibilité des délinquants, bonnes conditions d'interpellation). » (Deleuil et Toussaint, 2000 : 55) Depuis les années 1970, plusieurs études menées aux États-Unis, en Angleterre et en France ont cherché à démontrer qu'un plus grand niveau d'éclairage de l'espace public entraîne une diminution du taux de criminalité enregistré, sans toutefois ne jamais parvenir à des résultats convaincants¹². Deux constats plus humbles font néanmoins consensus dans la communauté des experts : la mise en lumière de certains espaces ciblés (*crime hot spot*) peut parfois *contribuer* à améliorer la sécurité effective; et, l'éclairage public peut être un outil efficace pour combattre le sentiment d'insécurité. (Mosser, 2007) Il semble cependant que l'enjeu concerne moins la quantité de lumière émise que sa qualité – en termes d'ambiance, de couleur, de diffusion – et de sa complémentarité avec d'autres actions visant l'environnement social. Dans cet ordre d'idée, Garnier (2003) interprète la lutte contre l'insécurité urbaine par des interventions sur l'espace comme un renoncement des dirigeants à remédier aux inégalités sociales. Elle témoignerait d'un refus d'admettre que la précarisation des conditions de vie d'un vaste segment de la population joue un rôle majeur dans la détérioration du climat social. Certes, une illumination adéquate des rues peut sans doute contribuer à leur appropriation et leur pacification, mais ces gestes doivent s'inscrire dans une réflexion plus large sur les conditions d'existence des laissés-pour-compte de la société.

La nuit est ainsi vilipendée de longue date et la naissance de l'éclairage public à la fin du XVII^e siècle participe au projet de lui donner un visage jugé plus convenable. Tandis que la noirceur est assimilée au chaos, la clarté fournie par les réverbères doit favoriser l'ordre et la sécurité. Elle incarne une autorité invisible, mais dont le regard est ressenti à tout moment, ce qui devrait décourager les comportements déviants. (Williams, 2008) Bien sûr, il faut reconnaître que la maîtrise de l'éclairage artificiel ne fut pas qu'un vecteur de répression et qu'elle a aussi ouvert de nombreuses

¹² À ce sujet, voir l'état des savoirs réalisé par Mosser (2007).

possibilités d'émancipation. Mais la façon dont les films noirs dépeignent la ville passé minuit ne peut que rappeler à quel point l'imaginaire occidental continue de projeter sur la nuit des propriétés effrayantes. Comme si les démons et fantômes qui peuplaient les récits médiévaux n'étaient pas vraiment disparus et arboraient seulement une nouvelle apparence. Compte tenu de cet imaginaire, les illuminations spectaculaires apparaissent comme l'un des dispositifs grâce auxquels une victoire sur la nuit et ses inquiétantes créatures est possible. Grâce à elles, les familles de la classe moyenne et les touristes peuvent profiter paisiblement de l'espace urbain, même après le coucher du soleil.

Qu'elle jaillisse du ciel, d'un lampadaire ou d'un projecteur vidéo, la lumière est donc présumée bienfaitrice. Il est généralement admis qu'elle apporte à l'homme une plus juste connaissance du monde et qu'elle contribue à y combattre le désordre. Elle est « bonne ». Cette idée fondatrice de la pensée occidentale a traversé les siècles sans connaître de modification radicale. Pourtant, c'est par le sens de la vue que nous l'expérimentons et nous avons remarqué combien son apport à notre lecture de l'environnement est équivoque. Elle peut soutenir l'apparition d'images qui trompent sur l'état du monde et qui confèrent une visibilité à des réalités fantasmées. Son éclat fascine et possède un caractère magique : il n'altère pas physiquement les choses sur lesquelles il se dépose, mais il peut les métamorphoser complètement à nos yeux. De surcroît, l'action de la lumière ne peut s'envisager à l'extérieur d'un rapport dialectique avec l'ombre, qui l'accompagne invariablement. (Bertin, 2016) C'est dans leur contraste que se déploient pleinement les qualités de la lumière, et c'est grâce à la juxtaposition de zones sombres et de zones illuminées que nous pouvons accéder visuellement à la texture du monde.

À la fois par ses propriétés qui permettent de sélectionner et de magnifier certaines composantes du cadre bâti, et par les multiples imaginaires positifs auxquels elle est associée, la lumière se positionne comme un élément stratégique de la scénographie de l'espace urbain. Mise au service d'une politique d'esthétisation, elle peut se faire le relais d'un récit où des valeurs précises sont privilégiées. Ce lien entre un discours de

nature textuelle et un discours de nature visuelle mérite cependant d'être approfondi, car tandis que le *branding* urbain, et plus particulièrement celui de « ville lumière », gagne en popularité auprès des décideurs publics, la suspicion postmoderne à l'égard du *storytelling* et des mythologies ne s'est nullement tarie.

Chapitre 2

Récits de ville et réduction narrative

La relation entre l'image et la parole a été au fondement des *visual studies*, discipline qui émerge aux États-Unis dans les années 1980 et dont la prétention est de démontrer le rôle crucial de l'image dans la sphère sociale. (Mitchell, 2009 [1986]) L'influence de cette pensée visuelle s'est fait ressentir dans plusieurs champs d'étude, notamment en géographie où elle a donné lieu à des questionnements portant sur la façon dont l'image, lorsqu'elle est présente dans l'espace public, devient « support et objet de discours, c'est-à-dire élément ou thème de l'argumentation, du débat, de la fabrique des opinions. » (Berdoulay et da Costa Gomes, 2010 : 2) Dans ce chapitre, nous souhaitons poser quelques repères théoriques qui nous seront utiles pour interroger la possibilité que les illuminations monumentales interviennent dans la fabrique des opinions, à la fois en leur qualité d'images inscrites dans le paysage urbain et au travers des récits qui sont déployés pour les justifier.

En effet, il est courant qu'une forme de narrativité imprègne la façon dont l'esthétisation des villes est mise de l'avant. C'est régulièrement à l'aune de mythes locaux, d'événements passés revalorisés que les décisions politiques concernant l'image¹³ des villes sont défendues. En plus de ces discours textuels, la matérialité même de certains espaces publics peut donner à voir une logique de mise en

¹³ Nous approchons la notion d'image de la ville (ou des villes) en lien avec la définition que donne W.J.T. Mitchell (2009 [1986] : 21) de l'image en général lorsqu'il la distingue d'une *picture*, une subtilité qui semble intraduisible : « La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction – dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias. [...] L'image n'apparaît jamais sans média, mais elle est aussi ce qui transcende les médias ». L'image de la ville ne concerne donc pas uniquement la matérialité du cadre bâti ou encore les photographies, aquarelles ou cartes postales qui donnent à voir le paysage urbain, mais également l'ensemble des représentations d'une ville qui circulent sous formes de discours, d'imaginaires, de références partagées.

récit. (Berdoulay et da Costa Gomes, 2010) Nous explorerons donc comment les histoires qui concernent les villes sont porteuses d'un pouvoir qui les distingue d'autres formes de discours comme la description ou l'explication. L'une de leurs principales fonctions, nous le verrons, consiste à susciter l'adhésion des populations locales et de l'extérieur à une identité territoriale revendiquée. Au sein de ces récits de légitimation, la figure du mythe se distingue et fera l'objet d'un examen particulier. Elle nous conduira aussi à interroger le *storytelling*, l'art de raconter des histoires lorsqu'il vise à « saisir des désirs et des croyances (préexistants) pour se les attacher et les infléchir à son profit. » (Citton, 2010 : 98) Celui-ci s'accompagne d'un phénomène de réduction narrative qui s'observe de façon particulièrement éloquente dans les opérations de *branding* urbain.

2.1. Le récit comme « machine à conviction »

Qu'est-ce qu'un récit ?

Le récit joue un rôle important dans notre capacité à organiser notre expérience du monde et à lui donner un sens. (Barthes, 1966) C'est un moyen de compréhension à la portée de tous permettant de lier entre eux des éléments disparates, des fragments d'informations et des séquences d'événements qui paraissent incohérents au premier abord. Certains récits rapportent des faits vécus, certains appartiennent au domaine de la fiction et d'autres encore naviguent allègrement entre ces deux pôles. Afin de clarifier ce dont il est question, Yves Citton (2010 : 70) propose de revenir à la définition qu'en proposait la sémiotique narrative dans les années 1970, à savoir « qu'un *récit* est un discours qui raconte une *histoire*, et qu'une histoire se définit minimalement comme une *transformation d'états* affectant le rapport d'un certain *sujet* avec un certain *objet* (pas forcément matériel). » En regard de notre objet d'étude, la clarté de cette assise initiale mérite d'être complexifiée pour intégrer la fonction sociale du récit et l'enjeu de son effectivité politique.

Dans son ouvrage *It Was Like a Fever*, la sociologue américaine Francesca Polletta (2006) traite de la mobilisation des récits au cours de différents épisodes de

militantisme aux États-Unis. Elle fait de la sorte une sociologie du *storytelling*, c'est-à-dire qu'elle observe les conditions dans lesquelles la narrativité s'est avérée efficace, ou non, pour convaincre du bien-fondé des revendications de groupes minoritaires. Contrairement aux approches littéraires qui mettent l'accent sur le contenu interne du récit et l'adhésion émotionnelle qu'il peut susciter chez le récepteur, Polletta questionne les facteurs extradiégétiques qui contribuent à la crédibilité d'un récit. Il apparaît que l'identité du conteur et les circonstances dans lesquelles il s'exprime influencent grandement notre disposition à juger de l'authenticité et de la valeur morale des événements présentés. L'histoire exposée par un homme blanc a plus de chance d'être prise au sérieux que celle qui l'est par une femme racisée. Néanmoins, si la réception des récits est contingente de l'identité du narrateur, les récits peuvent également constituer des instruments efficaces pour affirmer et révéler de nouvelles identités partagées. Par l'attention qu'elle porte à la mobilisation des histoires par des acteurs collectifs et au rôle de ces histoires dans la manière dont certains enjeux politiques sont perçus par l'opinion publique, Polletta offre plusieurs repères utiles afin d'appréhender l'autorité des récits des illuminations spectaculaires.

Pour bien saisir cet apport à notre analyse, voyons ce qui constitue les principales caractéristiques d'un récit selon Polletta. Elles sont au nombre de six. D'abord, plus que toute autre forme de discours (1) un récit se repère aisément dans un flot de paroles puisqu'il possède un début, un milieu et une fin. De plus, il commence souvent par une mise en contexte temporelle et spatiale de l'action. Un récit possède également (2) des personnages, ainsi qu'un point de vue narratif sur leurs aventures. Qu'ils soient humains ou non-humains, c'est à travers le destin de ces personnages que nous appréhendons la morale de l'histoire. D'ailleurs, le sens que nous en dégageons tient moins à la chronologie des événements qu'à (3) l'intrigue. Et c'est précisément la résolution de cette intrigue qui confère au récit (4) sa leçon morale, sa conclusion normative. Cependant, la contribution essentielle de Polletta, qui est au cœur de l'argument qu'elle développe et qu'il nous faudra repérer au sein de la discursivité des illuminations monumentales, consiste à articuler la tension qui s'instaure entre les deux dernières caractéristiques : (5) la canonicité de l'intrigue et

(6) l'ouverture à l'interprétation. Nous allons maintenant nous attarder à ces deux dernières afin d'en saisir les subtilités.

D'une part, il semble que ce soit la correspondance d'une histoire avec une intrigue qui nous est déjà familière qui nous la rende intelligible – nous y reconnaissons la stratégie du cheval de Troie ou encore l'amour impossible entre Roméo et Juliette. Bien que les théoriciens ne s'entendent pas sur leur nombre exact ni sur leur validité universelle, il existerait ainsi un nombre limité de ressorts narratifs pouvant être exploités par un récit. (Polletta, 2006 : 10) La cohérence et la vraisemblance des événements racontés logeraient moins dans leur propre développement que dans leur écho avec ces histoires préalablement connues. Cette canonicité affecte en quelque sorte l'autonomie du récit puisque celui qui s'en éloigne court le risque d'être incompris.

D'autre part, un récit exige toujours une activité d'interprétation de son récepteur qui doit combler certaines ellipses dans la narration, de même qu'il doit attribuer une signification aux événements. Si toutes les histoires portent en elles une morale, elle est rarement formulée explicitement par le narrateur et c'est donc au récepteur qu'incombe la tâche de l'identifier. De surcroît, toutes sortes d'ambiguïtés relatives à cette forme de discours, dont la polysémie des mots employés et la possibilité de dissonances sémantiques, soutiennent la multiplicité des lectures. Cette ambiguïté, souligne Polletta, peut avoir des effets étonnants, comme de donner l'impression d'un accord entre des groupes sociaux aux points de vue opposés, chacun reconnaissant la pertinence d'une histoire, mais pour des raisons divergentes. Des acteurs variés peuvent donc s'approprier un même récit en y projetant un sens et des valeurs contraires.

Entre la canonicité et l'ouverture à l'interprétation, le récit loge en lui une ambivalence irrésolue, deux pouvoirs qui pointent vers des directions opposées. Il s'agit d'une marge de manœuvre qui peut être exploitée par différents acteurs afin d'infléchir les croyances. Le récit peut être mis au service de la consolidation d'une position

hégémonique grâce à la canonicité ou soutenir la propagation d'une idée subversive par l'intermédiaire de variations narratives qui complexifient et déplacent le message attendu. Autrement dit, le récit pourra confirmer un système de valeurs déjà en place ou tenter de le piéger et de le transformer. (Citton, 2010) Néanmoins, l'indétermination du récit engendre toujours l'impossibilité de prévoir exactement la réaction que générera l'acte de raconter dans un contexte politique. (Polletta, 2006)

Malgré cette indétermination, pour Citton (2010 : 87) la narration demeure « toujours un acte réel, orienté vers certains objectifs » et déclenchant certains comportements. Le théoricien souligne que l'effectivité de cet acte peut s'observer dans l'immédiat, lorsqu'une anecdote fait spontanément rire ou pleurer, mais qu'elle peut également se déployer sur un temps plus long, de manière différée lors d'une décision prise un mois ou vingt ans plus tard. Dans tous les cas, ces réactions sont conditionnées par notre adhésion au système de valeurs qui guide les choix du protagoniste de l'histoire, aux principes moraux qui lui « dictent » de poser certains gestes pour atteindre ses objectifs. Citton propose ainsi de concevoir les histoires comme des machines à conviction, de petits théâtres dans lesquels désirs et croyances se confondent et par lesquels il est possible d'infléchir les comportements. Ces machines narratives déployées dans le quotidien façonnent notre devenir, car elles *« sont le lieu de la (re)valorisation des valeurs au nom desquelles nous prétendons conduire nos conduites. »* (Citton, 2010 : 117)

Entendu de la sorte, le récit endosse une fonction de légitimation. (Citton, 2010 ; Salmon, 2008 [2007]) La résolution de l'intrigue confirme la validité du système de valeurs endossé par les personnages et donc de notre propre adhésion à ce système. Cette évaluation échappe à la rationalité puisque, tel que le précise Polletta (2006), la morale de l'histoire est presque toujours forgée à même la séquence des événements. Ainsi, une conclusion positive a le pouvoir de nous convaincre du bien-fondé du cadre d'analyse appliqué par les personnages, malgré la présence d'incohérences dans le déroulement de l'action. Grâce à la fonction de légitimation du récit, nous voyons apparaître comment cette forme discursive peut

participer aux fantasmagories du capital. Comme machine à conviction, elle dispose du pouvoir de susciter de l'enthousiasme pour l'ordre capitaliste, ainsi que de valoriser des conduites qui répondent au système de valeurs de ce dernier.

Ce jeu de séduction est essentiel au déploiement du capitalisme et à la logique du progrès dont il dépend, car leur promesse de nouveauté pourrait être déstabilisante, voire effrayante, si elle ne misait sur des ressorts narratifs canoniques. Le caractère inédit des événements qu'ils annoncent est ainsi atténué par la familiarité avec l'intrigue qui les organise (Polletta, 2006) et c'est justement cette familiarité qui confère un visage sécurisant et attrayant aux bouleversements qu'ils engendrent. Par ailleurs, le récepteur pourra être rassuré par la reconnaissance d'un système de valeurs auquel il s'identifie. Les attributs dont une innovation technologique est affublée dans les histoires qui la mettent en scène pourront la rendre plus acceptable et plus désirable s'ils répondent à des qualités importantes aux yeux du destinataire.

C'est ce que démontre notamment David E. Nye (1991 [1990]) dans son ouvrage *Electrifying America*, une histoire sociale de l'électricité qui retrace la série de décisions et d'événements, distribués sur une période allant de 1880 à 1940, qui ont mené à l'électrification des États-Unis. Outre l'apport de l'électricité à l'amélioration générale des conditions de vie, l'étude souligne que ce sont également les attributs symboliques auxquels elle a été associée qui ont créé de l'engouement à son égard et ont convaincu les Américains de l'intégrer à leur quotidien. Elle était présentée comme dynamique, excitante et synonyme de modernité. Métaphoriquement, elle désignait l'intelligence, l'énergie sexuelle et la croissance rapide. Par sa recension de différents imaginaires propres à la nouvelle source d'énergie, Nye rend explicites les liens entre le processus d'électrification et le développement du capitalisme, et il met en lumière le fait que nombre d'acteurs économiques avaient particulièrement avantage à entretenir son imagerie galvanisante. Selon l'esprit libéral qui prévalait aux États-Unis, l'électricité n'était d'ailleurs pas considérée comme un service public, mais comme un marché à conquérir.

Les expositions universelles du XIX^e siècle furent l'un des dispositifs qui contribuèrent à magnifier le potentiel de l'électricité (Nye, 1991 [1990] ; 1994), au travers notamment de la mise en place d'un discours spatial portant sur la modernité et ses promesses. Plus qu'un écrin, les sites des expositions et leur mise en lumière incarnaient le progrès. Ils permettaient non seulement de rendre tangible cette notion abstraite, mais de lui conférer une apparence de rêve dont le caractère fantasmagorique n'avait pas échappé à Benjamin (2009). D'après l'interprétation de Nye (1991 [1990] : 60), à la nuit tombée, l'éclairage électrique rendait possible « un nouveau type de texte visuel, exprimant un argument ou une vision du monde sans avoir recourt à l'écriture, seulement par la suppression et la mise en valeur de certaines caractéristiques du site.¹⁴ » Les illuminations engendraient une immersion complète du spectateur dans la féerie de l'exposition, dans sa représentation idéalisée de l'univers. Cet éclat envoûtant était aussi une invitation lancée au visiteur : il pouvait devenir un acteur de l'histoire en introduisant dans sa demeure l'ampoule à incandescence. Au-delà de son aspect purement pratique, cette technologie d'éclairage rendait tangible la domination de l'homme sur la nature – son émancipation de la contrainte millénaire constituée par l'alternance du jour et de la nuit – et permettait d'imaginer un futur rempli de possibilités. L'électricité donnait à voir le progrès sous son meilleur jour et elle y gagnait elle-même en valeur. Quant à elles, les illuminations agissaient comme de véritables machines à conviction.

Le récit mythologique

L'attribution d'un supplément moral aux choses fait également l'objet d'un examen attentif de la part de Barthes dans *Mythologies*, où il cherche par l'étude de faits divers rapportés dans les médias au milieu des années 1950 à « ressaisir dans l'exposition décorative de *ce-qui-va-de-soi*, l'abus idéologique ». (Barthes, 2014 [1957] : 9) L'un des moteurs de cet abus loge dans le recours à des adjectifs qui revigorent l'image du déjà connu afin de lui conférer un air de nouveauté digne d'attention. C'est également une opération de langage qui permet de conférer un

¹⁴ Notre traduction : « a new kind of visual text, one that expressed an argument or view of the world without writing, solely through suppressing some features of a site and emphasizing others. »

caractère humaniste à des réalités qui en manquaient. Une opération de la sorte se repère, par exemple, lorsqu'une mousse nettoyante est présentée comme « profonde et aérienne » ou encore lorsqu'une plaine est dite « fertile ». Selon Barthes (2014 [1957] : 157), une mythologie moderne s'exprime dans ces adjectifs et « [i]l suffit de lire *vrai*, *authentique*, *indissoluble* ou *unanime* pour flairer là le creux de la rhétorique. » C'est notamment par l'intermédiaire de ces qualificatifs que des objets ou des événements acquièrent la naturalité que Barthes appelle à déconstruire. En eux se décèle de plus une spécificité importante du mythe, à savoir qu'il s'agit non pas d'un système de faits, mais d'un système de valeurs.

Dans la perspective sémiologique de Barthes, le mythe est d'abord un langage, mais il conçoit que ce langage, qui porte un message, puisse convoquer des modes d'apparition très divers : écriture, photographie, spectacle, publicité, *etc.* Ainsi, la mythologie consisterait en l'étude des « idées-en-forme », une posture à la jonction des théories de Saussure et de la critique de l'idéologie. (Barthes, 2014 [1957] : 215)

À cette première définition du mythe comme parole, Citton (2010) ajoute, pour sa part, que l'usage moderne du terme réfère à une histoire à vocation fondatrice. Il peut désigner de grands récits, ou métarécits¹⁵, prenant en charge la légitimation des institutions, tout autant que des histoires d'apparence banale que l'on se raconte au jour le jour et qui confèrent une justification à certaines de nos décisions. Loin d'être l'apanage des épopées des héros grecs, la parole mythique imprégnerait donc l'organisation de différentes sphères de la société. Comme le relève David Harvey (2012 : 51), Balzac, dans son roman *La Vieille Fille*, avait déjà cerné avec une grande acuité l'effectivité différente dont disposent ces deux registres mythiques :

Les mythes modernes [...] sont moins bien compris, mais bien plus puissants que ceux de l'antiquité, parce que loin d'avoir le statut de contes fantastiques relatant les origines et les conflits légendaires des passions et des désirs humains, ils se logent

¹⁵ Métarécits dont Jean-François Lyotard a proclamé la mort dans les années 1970. Voir à ce sujet : *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* (Lyotard, 1979) et *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (Lyotard, 1986).

dans l'imagination pour devenir des réalités incontestables de l'expérience quotidienne.

Cette observation conserve sa pertinence. La leçon morale véhiculée par le récit d'Icare se brûlant les ailes nous apparaît tout aussi clairement que la distance qui nous sépare des aventures funestes du jeune protagoniste. Cette mise à distance tend cependant à s'effacer dans le mythe moderne, qui tire précisément sa puissance du déni de sa « fabrication ». Le motif du rêve américain et l'image du *self-made-man* dont il s'accompagne, malgré toutes les preuves de leur tromperie, conservent une grande prégnance dans les imaginaires. Dans l'ombre de toutes les décisions de vie importantes qu'ils ont motivées et de tous les espoirs déçus qu'ils ont générés se tapit le mythe. D'ailleurs, précise Barthes (2014 [1957]), la fonction du mythe n'est pas de cacher la réalité, mais de l'innocenter et de la fonder en éternité. Et cette naturalisation du mythe s'affirme comme un instrument de la domination de l'idéologie bourgeoise, car elle a pour effet de présenter l'ordre capitaliste comme *allant de soi*.

Par cette logique qui se revendique du constat, de tous les récits, le mythe est possiblement celui qui dispose du plus fort pouvoir de légitimation. Comme le relève Susan Buck-Morss (1989), le mythe permet d'attribuer une origine à des phénomènes qui échappent aux explications empiriques et, ce faisant, il les inscrit sous le signe de la prédétermination. Pour cette raison, aux yeux de la philosophe, les concepts de mythe et d'histoire sont incompatibles puisque le premier affirme l'impuissance de l'humanité face au destin, tandis que le second implique qu'elle ait la capacité, et donc la responsabilité, d'intervenir dans le cours des choses. (Buck-Morss, 1989 : 78) La prédétermination inhérente au mythe a des implications politiques importantes puisqu'elle génère l'illusion que les acteurs ne disposent d'aucune agentivité et qu'ils sont condamnés à suivre un chemin tracé d'avance. Par la directivité des réponses qu'il apporte, le mythe est encore une fois à rapprocher de l'idéologie. À ce sujet, dans l'ouvrage qu'il consacre à la question du *storytelling*, Citton (2010) constate que la gauche semble avoir développé une aversion pour les récits précisément à cause de la part d'idéologie qui se camouflait dans certains

d'entre eux, surtout ceux que l'on a qualifiés de grands récits. À l'encontre de cette saine méfiance, l'auteur invite toutefois à se ressaisir de la puissance des récits pour offrir des alternatives aux mythes de la croissance et du progrès. Pour lui, l'enjeu ne serait pas tant de se méfier d'un mythe parce que son essence incite à le faire, que « de savoir *ce qu'il nous fait devenir et où il nous conduit*. » (Citton, 2010 : 189)

2.2 Le *storytelling* et la scénarisation

Le storytelling

Sommes-nous si aisément manipulables, au point qu'une histoire racontée avec talent puisse influencer nos comportements ? Comme nous l'avons déjà vu, oui et non. Entre la canonicité du récit et son ouverture à l'interprétation s'instaure une zone d'indécidabilité quant à ses capacités, particulièrement dans un contexte où des acteurs l'instrumentalisent à des fins politiques. Cependant, comme l'indique Polletta (2006), cela n'a pas empêché plusieurs commentateurs, suite aux élections américaines de 2004, d'attribuer la victoire de George W. Bush à l'usage judicieux que son parti a fait du récit durant sa campagne. Selon ces analyses, les républicains auraient remporté l'adhésion des électeurs grâce à la mobilisation d'un imaginaire composé de héros et de méchants, de menaces à éradiquer et de vengeance légitimes.

Cette présence grandissante de la narrativité et de son pouvoir de conviction dans la politique partisane et le marketing est ce que désigne le terme *storytelling*. Plus que le simple « art de raconter des histoires » que suggère sa traduction, il s'agit d'une technique dont l'origine est située par Christian Salmon (2008 [2007]) aux États-Unis au milieu des années 1990 et qui peut prendre diverses formes, depuis le récit oral jusqu'à l'immersion complète dans un univers virtuel composé de sons et d'images. Bien entendu, le récit n'est guère une nouveauté en soi et nous assisterions donc plutôt à un *narrative turn*, ou encore un *storytelling revival*, qui atteindrait plus d'une discipline et d'une profession. Pour Salmon (2008 [2007] : 17), le *storytelling* consiste à mettre « en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont

conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles. » L'objectif de l'opération est de créer une fiction misant sur la performativité des discours, leur capacité à fabriquer des faits¹⁶, afin d'assujettir l'expérience de la réalité à un ensemble de croyances partagées. Plutôt que d'explorer les possibles de la condition humaine, ces récits cherchent à les réduire, produisant ce que Salmon qualifie de « hold-up sur l'imaginaire ».

C'est à ce regard sombre porté sur le récit lorsqu'il est mis au service de la manipulation de masse que répond Citton (2010) quand il propose d'adopter des mythes émancipateurs à même de contrer ceux du capital. Selon Citton, le *storytelling* naît de l'inscription de la problématique de la narration dans des dispositifs de pouvoir. La narration devient alors scénarisation, ce qui ouvre une réflexion sur les conditions dans lesquelles « une histoire peut affecter un public et orienter ses comportements ultérieurs » (Citton, 2010 : 12) ou, pour le formuler autrement, une réflexion sur les mécanismes qui permettent de transformer les actions d'individus réels à partir des actions suggestives de personnages fictifs. La scénarisation pose la question, dérivée de la formule de Spinoza¹⁷, de déterminer *ce que peut un récit* (Citton, 2010), c'est-à-dire d'envisager comment il peut induire des tendances dans la réalité.

L'une des principales critiques adressées aux spécialistes du marketing et du management qui ont intégré le *storytelling* à leur pratique est de mobiliser des « fictions de basse intensité ». (Neyrat, 2012) Ainsi, le simplisme et la pauvreté des récits qui habitent les publicités et les discours patronaux découragent d'avoir foi en

¹⁶ Bien que cela nous éloigne légèrement de notre objet d'étude, la performativité des récits est un enjeu d'importance dans la sphère médiatique, comme le souligne de manière critique de Certeau (1990 [1980] : 270) au sujet de ce qu'il est convenu de nommer l'actualité : « Les récits de ce-qui-se-passe constituent notre orthodoxie. [...] Les combattants ne portent plus les armes d'idées offensives ou défensives. Ils avancent camouflés en faits, en données et en événements. Ils se présentent en messager d'un « réel ». Leur tenue a la couleur du sol économique et social. Quand ils progressent, le terrain lui-même a l'air d'avancer. Mais, en fait, ils le fabriquent, ils le simulent, ils s'en masquent, ils s'en créditent, ils créent ainsi la scène de leur loi. »

¹⁷ Dans son ouvrage *L'éthique*, publié pour la première fois en 1677, Spinoza (1993 [1964]) pose la question « qu'est-ce que peut un corps ? », à laquelle il répond : « Personne, en effet, n'a jusqu'ici déterminé ce que peut le corps ».

leurs effets possibles sur les croyances collectives et ont pour conséquence de confiner le mot histoire à sa plus faible expression. Or, si le récit peut offrir de nouvelles perspectives sur le monde et participer à l'affirmation d'identités marginales, c'est en maintenant une forme de complexité, en permettant à des éléments disparates et inexpliqués de tenir ensemble. (Citton, 2010 ; Neyrat, 2012 ; Polletta, 2006) Cette mise en scène de l'hétérogénéité libère alors le récit des accusations de « hold-up sur l'imaginaire », puisqu'il contribue au contraire à enrichir et diversifier ce dernier. Ce renversement n'est pas des moindres si l'on considère que « les sociétés humaines [...] ne peuvent orienter leur développement qu'en fonction de ce que leurs participants auront su *imaginer* (visualiser, envisager, inventer, rêver) comme devenirs possibles. » (Citton, 2010 : 20) Une scénarisation de haute intensité peut donc soumettre à l'examen de nouveaux schèmes de valeurs et de nouvelles images qui, s'ils sont réussis, deviendront des machines à conviction, orientant nos désirs et nos attentes vers des formes de vie plus ou moins contraignantes.

La scénarisation de l'espace urbain

L'activité de scénarisation, cela est important compte tenu de notre intérêt pour l'esthétisation des politiques urbaines, peut également être spatiale. (Berdoulay et da Costa Gomes, 2010) En effet, selon Picon (2009 : 22), il est de plus en plus courant que le scénario urbain se substitue au traditionnel plan afin de « générer des récits destinés à fédérer les énergies. » L'idée de scénario se traduit ici sous la forme d'images séquentielles dans lesquelles s'imbriquent à la fois la trame narrative des événements et le lieu où ils se déroulent. Le récit et l'espace apparaissent donc comme interdépendants. Ils se conditionnent mutuellement de telle sorte que l'on reconnaît à l'espace le pouvoir d'attribuer « des valeurs aux objets et aux actions qui s'y développent. » (da Costa Gomes et Fort-Jacques, 2010 : 2) La scénarisation spatiale peut aussi se comprendre comme le déploiement d'une scénographie, à condition de ne pas réduire cette dernière à la simple réalisation d'un décor, mais d'adopter la perspective des « scénographes [qui] savent que la construction d'un récit ou d'une intrigue, la mise en scène d'un argument, fait appel aux qualités et aux

ressources d'un espace considéré comme une réalité active par elle-même. » (Isaac, 1992 : 214)

Grâce à la scénarisation qui conditionne son aménagement, l'espace public urbain acquiert un caractère discursif à même d'organiser des éléments hétérogènes en un tout cohérent et duquel se dégage un système de valeurs dominant. Il demeure néanmoins sujet à une tension entre la canonicité et l'ouverture à l'interprétation ; entre l'évocation d'archétypes architecturaux dont la fonction et les usages sont connus de tous, et des formes inédites dont les moyens d'appropriation et le sens demeurent à définir.

Tout comme la narration est toujours orientée vers des objectifs et déclenche certains comportements (Citton, 2010), la scénarisation spatiale vise à influencer les actions d'individus réels grâce à un récit mis en forme dans la ville et qui agit comme un répertoire de comportements attendus. À cet égard, dans son ouvrage *L'invention du quotidien*, de Certeau (1990 [1980]) souligne toutefois que les habitants ne subissent pas, impuissants et passifs, l'influence du cadre bâti. À l'idée d'Henri Lefebvre (2000 [1974] : 167) qui veut que l'espace soit d'abord le signifiant de ce que l'on a le droit de faire ou non, de Certeau rétorque qu'il existe une grande différence entre les comportements planifiés et la gamme d'actions qui prend effectivement place dans un espace au quotidien. Il procède ainsi à une revalorisation des opérations des habitants qui, quoiqu'elles soient « relatives aux possibilités offertes par les circonstances », ne s'inclinent pas pour autant devant « la loi du lieu ». (de Certeau, 2000 [1974] : 51) Au contraire, elles y font apparaître des possibles insoupçonnés et peuvent inventer des séquences d'actions qui déjouent le programme initial. Selon son système de valeurs et ses désirs, l'habitant peut endosser les habits d'un protagoniste docile ou proposer des intrigues inattendues.

Bien entendu, la scénarisation implique la présence d'acteurs, les habitants décrits par de Certeau, mais suggère aussi celle de spectateurs, à nouveau personnifiés par les habitants. En effet, dans l'espace public urbain, la reconfiguration continue des

situations ouvre sur la possibilité d'y incarner successivement ou même simultanément les deux statuts, « d'y adopter la position de l'observateur, tout en étant l'observé. » (da Costa Gomes et Fort-Jacques, 2010 : 2) Ce public de la scénarisation spatiale se compose de membres de la communauté locale, mais intègre aussi des visiteurs de l'étranger chez qui les aléas de l'ouverture à l'interprétation peuvent être plus grands puisqu'ils disposent d'une somme réduite de connaissances au sujet du lieu.

La réduction narrative

Pour éviter la situation où un récit de ville serait illisible ou incompréhensible à un public extérieur, des aménagements qui le soutiennent clairement sont souvent privilégiés, au détriment de composantes du tissu urbain qui s'éloignent de ce discours. La présence limitée de l'aléatoire et de l'hétérogène favorise ainsi une lecture unique de l'espace et, de ce fait, oriente fortement ce qu'il est possible d'imaginer comme devenirs pour la collectivité qui l'habite. La critique d'un recours à des « fictions de basse intensité » peut donc s'appliquer aussi à la scénarisation spatiale. Vlès, Berdoulay et Clarimont (2005) désignent plus précisément ce processus sous le nom de réduction narrative.

Dans la ville de Barcelone (Espagne), les trois géographes ont observé que l'accueil des Jeux olympiques de 1992 a été l'occasion d'une grande opération de revalorisation de l'image de la ville. Pour contrer les durs effets économiques de la désindustrialisation, les autorités ont adopté une politique de tourisme de masse misant sur le caractère innovant de la ville et la richesse de son patrimoine construit. Grâce au travail assidu de Turisme de Barcelona, un organisme constitué d'acteurs publics et privés, le développement du tourisme a même été érigé au statut de priorité dans les actions d'aménagement de l'espace public barcelonais. Cette stratégie de mise en scène de la ville a porté ses fruits et sert dorénavant de modèle à d'autres agglomérations désireuses de stimuler leur économie par une offre urbaine orientée vers les visiteurs. L'étude de l'évolution de la morphologie de Barcelone et des discours adressés aux touristes révèle cependant qu'une forme de diversité des

indices narratifs a été sacrifiée dans l'atteinte de ce succès. En termes d'attributs, la capitale catalane a été limitée à son « dynamisme » et à son « ouverture », tandis que deux moments de son histoire sont particulièrement valorisés : la période gothique et la période moderne – cette dernière essentiellement représentée par l'architecture de Gaudi. Vlès, Berdoulay et Clarimont (2005 : 69) en arrivent à la conclusion que « [t]ous les autres aspects de la ville sont subordonnés à cette trame narrative fondamentale, soit raccrochés à elle, soit, de fait, minorés dans leur portée. Ces deux grands moments sont ceux où, face à l'adversité qui l'a accablée, la personnalité de la ville a pu se déployer ».

Le propre de la réduction narrative dans un contexte de mise en valeur de l'image de la ville est donc de sélectionner des éléments de la trame urbaine qui seront érigés en emblèmes du lieu, telle une métonymie permettant d'appréhender la nature d'un ensemble par l'évocation d'une seule de ses parties, et d'user d'un nombre limité de qualificatifs qui en transmettent efficacement la singularité prétendue. Grâce à la polysémie des mots, ces attributs, une fois détachés du contexte précis qui leur conférait un sens, s'ouvrent à l'interprétation. Ainsi, différents groupes sociaux pourront convenir de l'esprit d'innovation qui caractérise une ville, sans pour autant s'entendre sur ce que l'innovation désigne exactement, une attitude commerciale ou une approche DIY¹⁸ de la vie. Néanmoins, Vlès, Berdoulay et Clarimont (2005 : 85) relèvent que « ce récit simplifié peut difficilement être complètement repris à son compte par l'habitant » puisqu'il ne correspond que très rarement à son expérience vécue. En effet, cette trame narrative appauvrie, exprimée à la fois dans l'urbanisme et dans les discours des politiciens municipaux et des offices de tourisme, doit faire fi de la diversité des situations qui animent une ville et de la multiplicité des identités qui la composent pour atteindre la lisibilité recherchée. Cette logique d'exclusion touche également la façon dont certains moments historiques demeurent dans l'ombre d'autres moments jugés plus importants et affublés d'une fonction fondatrice. Ces

¹⁸ Do it yourself – Fais-le toi-même.

derniers finissent par composer une mythologie locale à l'aune de laquelle les décisions de développement urbain peuvent être justifiées.

Entre le vernaculaire et le spectaculaire

Cependant, un récit de ville n'est jamais un produit fini et stabilisé. Au contraire, la sélection et l'exclusion qui caractérisent la réduction narrative font l'objet d'une négociation constante entre les acteurs dont les points de vue divergent. Sur ce terrain, des visions du monde concurrentes s'affrontent afin de statuer de la préséance d'un système de valeurs sur un autre, de sorte que la trame narrative mise de l'avant se présente toujours comme le résultat temporaire d'un incessant « processus dialectique ». La sociologue Anouk Bélanger (2005) identifie deux pôles de ce processus : le vernaculaire et le spectaculaire. Le premier surgit de l'intérieur, c'est-à-dire qu'il se nourrit de la culture et du mode de vie des populations locales. Il est un facteur de leur sentiment d'appartenance et il propose des images hétérogènes qui émanent de leur vécu. Le second répond plutôt à une logique de divertissement et de consommation festive qui place les villes en compétition entre elles. Il s'inscrit dans un contexte où les mêmes images circulent d'un lieu à l'autre et où « [l]a standardisation des discours sur la ville efface les singularités du lieu. » (Viès, Berdoulay et Clarimont, 2005 : 87) Pour Bélanger, la puissance d'homogénéisation du spectaculaire n'anéantit jamais le vernaculaire. Les deux coexistent, se « chevauchent, se nourrissent et se contredisent par moment, mais sont toujours [reliés]. » (Bélanger, 2005 : 17) Néanmoins, le risque d'une récupération du vernaculaire par le spectaculaire, une récupération ayant pour effet de soustraire « à des usagers ce qu'elle présente à des observateurs », est toujours présent. (Bélanger, 2005 : 27)

2.3. Le *branding* urbain

La question de la réduction narrative, et la tension entre l'ordre vernaculaire et l'ordre spectaculaire qui la travaille ouvre sur celle du *branding* urbain. Comme nous l'avons constaté avec l'exemple de Barcelone, le renouvellement de l'image de la ville est de

plus en plus pris en charge par les gestionnaires municipaux et les acteurs de la société civile qui cherchent à affirmer la singularité de leur ville, de sorte qu'il est devenu courant de parler de *place-branding* ou encore de marketing urbain.

L'attention accrue pour l'attractivité des lieux trouve son origine dans la vague de désindustrialisation qui frappe les villes occidentales au cours des années 1970. (Evans, 2003) À l'issue de ce changement de régime économique, les emplois liés au secteur tertiaire, à l'offre de services, deviennent majoritaires. (Bell, 1973 ; Zukin, 1995) De plus, ce nouveau paradigme voit les entreprises et leurs capitaux se libérer de leurs attaches géographiques pour devenir plus flexibles et aptes à se déplacer selon les opportunités. (Sassen, 2001) C'est notamment de cette mobilité, permise grâce au développement de réseaux de communication et de production mondiaux, que résulte la concurrence entre les villes. (Gibson, 2005) Pour demeurer dans la course, ces dernières misent sur des stratégies de distinction qui visent à attirer les entreprises, mais également leurs travailleurs et leur famille, ainsi que les touristes. Dans ce contexte, la gestion de l'image de la ville semble devenir incontournable :

La construction de complexes culturels et commerciaux de renommée mondiale aide les dirigeants municipaux à projeter une image audacieuse de la vitalité urbaine aux marchés internationaux, améliorant ainsi par conséquent (espèrent-ils) les chances allouées à leur ville dans la compétition du tourisme et dans l'attrait de nouveaux investissements. (Gibson, 2005 : 175-76)

Malgré l'absence de preuves concernant les réelles retombées économiques de ces politiques, elles sont adoptées en grand nombre. (Evans, 2005 ; Gibson, 2005)

Pour le présenter simplement, le *place-branding* consiste à appliquer à un lieu les stratégies développées pour la mise en marché des produits de consommation, soit de mettre en œuvre une image et un récit de marque. (Julier, 2005) L'objectif est de gérer la perception que les consommateurs (entreprises/touristes) ont de la marchandise proposée (ville/région/pays). L'approche « classique » du développement d'une image de marque urbaine comprend trois étapes : 1) définir l'identité du lieu, 2) définir de quelles façons cette identité peut susciter l'intérêt des gens, 3) convaincre les gens qu'ils ont bel et bien un intérêt pour cette

identité. (Kavaratzis et Hatch, 2013) La définition de l'identité mise en valeur s'appuie généralement sur des éléments préexistants, des bâtiments et des monuments emblématiques ou encore des coutumes pittoresques, mais il est aussi possible de créer de toutes pièces de nouveaux symboles. Suite à l'identification ou l'invention de l'identité souhaitée, les récits de légitimation et tout un éventail d'images se chargent de la relayer. Ils la médiatisent et la justifient.

Deux grandes approches du marketing urbain se départagent : le *soft-branding* et le *hard-branding*. (Evans, 2003 ; Julier, 2005) La première approche se manifeste principalement dans le développement d'un logo et d'un slogan accrocheurs. Elle fait donc appel à des stratégies standard de commercialisation et confère une cohérence aux communications portant sur la ville. Toutefois, un logo ne suscitera jamais autant d'intérêt qu'une nouvelle salle de concert d'envergure (Evans, 2003) ou un audacieux spectacle de sons et lumière qui dramatise un site patrimonial. En réponse à ce constat, la seconde approche implique de grands chantiers qui modifient le paysage de la ville et donnent naissance à ces images spectaculaires qui doivent donner le ton au scénario d'ensemble. Les moyens mobilisés vont alors de l'érection d'un bâtiment iconique à l'aménagement de quartiers complets où les infrastructures culturelles et sportives jouent souvent un rôle prépondérant. (Evans, 2003 et 2005) Le cas du Musée Guggenheim de Bilbao (Espagne) incarne désormais la référence d'un *hard-branding* à saveur culturelle. Le bâtiment aux lignes postmodernes dessiné par Frank Gehry, inscrit dans une opération plus large de revitalisation urbaine, devait permettre à Bilbao de rompre avec son image de ville morne pour la remplacer par une image plus dynamique et innovante. (Alvarez Sainz, 2012)

Le cas de Bilbao illustre comment une identité ou un thème peut être parachuté sur un territoire sans qu'il ait au préalable de lien véritable avec l'histoire de celui-ci, l'art n'appartenant nullement au passé industriel et portuaire de la ville espagnole. Bien que pour évoquer ce passé, l'acier ait été le matériau privilégié pour les œuvres d'art public, le scénario mis de l'avant était somme toute déconnecté de la réalité vernaculaire. (Michaud, 2003) Nous rencontrons ici l'une des principales critiques

faites au marketing urbain, qui est de succomber à la tentation spectaculaire, inscrite dans des dynamiques globales, plutôt que de miser sur des atouts locaux peut-être moins impressionnants, mais plus près du quotidien, des habitudes et des valeurs des habitants. Un second ordre de critique concerne la réduction narrative et insiste sur le fait que l'identité d'une ville ne peut se résumer à un seul bâtiment, une seule image ou une seule histoire et que la richesse d'une expérience urbaine échappe à cette cohérence artificielle. (Vlès, Berdoulay et Clarimont, 2005)

Le marketing urbain produirait donc généralement des récits amincis qui interpellent les touristes, mais dans lesquelles les habitants peinent à se retrouver. (Bédard, 2012 ; Julier, 2005 ; Kavaratzis et Ashworth, 2015 ; Zukin, 1991 et 1995) Un troisième type de critique relève néanmoins que les tenants de cette mise en marché de la ville insistent régulièrement sur l'importance des habitants comme « ambassadeurs » de la marque, ce qui ne va pas sans causer quelques irritants. (Braun, Kavaratzis et Zenker, 2013 ; Julier, 2005 ; Kavaratzis et Hatch, 2013) Pour ses défenseurs, le *branding* ne pourra être vécu comme authentique par les touristes que si ces derniers le rencontrent à chaque coin de rue, dans chaque sourire et dans chaque transaction. Pour qu'un récit de ville soit réussi, il faudrait ainsi s'assurer que les habitants l'endossent et qu'ils en soient fiers. Qu'ils le vivent et qu'ils l'incarnent. (Braun, Kavaratzis et Zenker, 2013) Le bât blesse lorsque, précisément, ce ne sont pas les habitants qui ont défini le scénario qu'ils doivent interpréter et qu'ils ne se reconnaissent pas dans le décor proposé. Entre ceux qui envisagent l'image de marque urbaine comme un processus de construction d'identité dont les habitants sont l'un des ressorts (Braun, Kavaratzis et Zenker, 2013 ; Kavaratzis et Hatch, 2013) et ceux qui prêchent plutôt que « l'identité ne se décrète pas » et qu'elle ne peut être définie que « par ceux-là mêmes qu'elle identifie » (Sgard, 1999 : n.p.), un large fossé se dresse.

Une ultime critique du *place-branding* concerne le risque d'homogénéisation des paysages urbains à travers le monde. (Evans, 2003 et 2005 ; Garnier, 2008 ; Julier, 2005 ; Vlès, Berdoulay et Clarimont, 2005) En effet, la mobilisation des mêmes récits

et des mêmes attributs conduit, par exemple, des villes aussi différentes que Johannesburg (Afrique du Sud) et Manchester (Royaume-Uni) à être présentées comme « vibrantes ». (Julier, 2005) La liste restreinte des architectes à qui sont confiés les mandats de réalisation des bâtiments iconiques est aussi un symptôme de cette tendance à l'homogénéisation. (Evans, 2003) Il en résulte des édifices, mais également des aménagements urbains et des scénographies de l'espace public, dont les caractéristiques esthétiques font peu de place aux particularités locales. (Sklair, 2006) Les paysages urbains s'imitent ainsi les uns et les autres au détriment de ce qui faisait initialement leur singularité. Rappelons cependant que Bélanger (2005) nuance cette critique. Selon elle, les spécificités locales ne sont jamais complètement englouties par les tendances globales à la spectacularisation de l'espace urbain. Elle souligne que tout projet de développement doit s'accompagner de stratégies d'intégration au milieu d'accueil, ce qui instaure un rapport dialectique où le vernaculaire et le spectaculaire se modifient mutuellement.

2.4. La réduction narrative et les illuminations monumentales

Le récit, qu'il soit textuel ou spatial, est donc porteur de systèmes de valeurs qui confèrent une légitimité à des comportements et des identités. Il agit de cette façon comme une petite « machine à conviction », selon l'expression de Citton, qui peut être mise au service de différentes visions du monde. Toutefois, nous avons également constaté que le pouvoir de persuasion d'une histoire demeure contingent de facteurs extradiégétiques, tout comme ses caractéristiques internes sont sujettes à une multiplicité de lectures, ce qui rend imprévisible l'issue de l'activité d'interprétation. Afin d'encourager une lecture partagée de tous, le *storytelling*, ou ce que Neyrat (2012) nomme « les fictions du capital », mise sur des intrigues simplifiées qui affichent la plus grande cohérence possible et éliminent les surprises, une stratégie que nous avons qualifiée, suivant Vlès, Berdoulay et Clarimont (2005), de réduction narrative.

La scénarisation de l'espace public exploite souvent ce type de stratégie dans l'objectif de soutenir un récit de ville précis. Dans ce contexte, les illuminations monumentales contribuent au jeu de sélection, d'exclusion et de valorisation que nous avons déjà évoqué. (Bertin et Paquette, 2015) Tout comme les éclairages électriques des expositions universelles du XIX^e siècle encensaient l'idéologie du progrès grâce à leurs effets expressifs et la fascination qu'ils exerçaient sur les visiteurs (Nye, 1991 [1990]), la mise en lumière du paysage urbain nocturne permet d'y souligner la présence de certaines composantes et de leur conférer une apparence éblouissante qui attire l'attention sur elles. Tandis que sont magnifiés les centres de décisions – qu'ils soient publics ou privés –, les sites patrimoniaux et les monuments, les zones industrielles et les quartiers ouvriers demeurent dans le noir. (Edensor, 2013) Ces derniers sont en quelque sorte effacés de l'image que la ville projette, qui est réduite à un motif purifié et étincelant. (Nye, 1991 [1990]) Cette visibilité calculée engendre des zones d'obscurité qui agissent comme une sorte de repoussoir, orientant les regards vers les éléments du cadre bâti qui expriment le mieux l'ordre moral privilégié. Cette distribution des zones illuminées et non illuminées a aussi pour effet d'accentuer l'association qui s'effectue entre pauvreté et espaces urbains sombres, inquiétants et décadents. La texture de la ville la nuit devient ainsi une illustration de la hiérarchie spatiale et de la hiérarchie économique qui s'exprime dans l'espace urbain¹⁹.

À cet égard, l'engouement que connaît le *branding* de « ville lumière » offre une expression exacerbée de ces dynamiques urbaines. Bien qu'il soit traité plus en détail au chapitre 4, nous tenons dès maintenant à souligner qu'il s'inscrit dans le prolongement de la question de la scénarisation spatiale. De manière générale, Deleuil (2010 : 53) résume la démarche des villes qui adoptent ce *branding* de la façon suivante : « traiter l'éclairage en tant que politique urbaine, c'est-à-dire le

¹⁹ Nous sommes sensible à l'argument de l'économiste urbaine Saskia Sassen (2009) qui précise que les tendances actuelles de globalisation et de numérisation des échanges ne s'inscrivent pas dans le paysage urbain, de sorte qu'une lecture seule de la morphologie de la ville échouerait à rendre compte de la nouvelle configuration des lieux de pouvoir. Cependant, Sassen elle-même reconnaît que la culture et les pratiques matérielles qui existent à l'extérieur du cyberspace influencent grandement ce dernier, ce qui maintient la pertinence d'une lecture du paysage.

planifier, lui assigner des objectifs, lui affecter des moyens et l'évaluer. » Cette politique peut s'incarner au travers d'installations d'éclairage pérennes, mais également par la mise en œuvre d'événements temporaires tels que les festivals de lumière et les Nuits Blanches²⁰. Plusieurs outils urbanistiques s'offrent pour encadrer ces démarches, notamment le schéma directeur d'aménagement lumière, le plan lumière et la charte d'éclairage. (LUCI, 2012) Dans ce façonnement de l'image de la ville, la lumière endosse une triple fonction : elle permet de sculpter le paysage nocturne et d'y mettre en valeur des éléments emblématiques ; elle incarne en elle-même une composante du paysage qui le distinguera possiblement des autres ; et enfin, elle confère de la visibilité à des valeurs intangibles, à ces attributs qui doivent résumer et incarner la personnalité du lieu.

Le potentiel discursif des illuminations spectaculaires participerait donc à renforcer la puissance de conviction des « fictions du capital » et à légitimer leurs systèmes de valeurs. Sitôt énoncé, ce constat mérite toutefois d'être nuancé. En effet, l'ouverture à l'interprétation de leur scénarisation empêche de prédire avec certitude la façon dont elles affecteront les comportements et les désirs de ceux qui les rencontrent. Cette ambivalence laisse aussi entrevoir leur qualité fantasmagorique, à la fois expression du leurre capitaliste et désir utopique jaillissant de l'imagination collective. La présentation de la notion de fantasmagorie qui suit nous permettra d'ailleurs d'affiner notre compréhension de ce qui unit les illuminations spectaculaires et les formes nouvelles de la mythologie.

²⁰ La première Nuit Blanche a eu lieu à Paris, en 2002, et depuis, de nombreuses villes à travers le monde lui ont emboîté le pas. Evans (2012 : 45) souligne que: « The *Nuit Blanche* concept and brand has therefore been a popular vehicle to develop a distinct cultural event and a vehicle for city promotion and achieving local economic, cultural and community objectives. »

Chapitre 3

La fantasmagorie : pratique et théorie

A priori, la lumière est la complice de la vision, mais nous savons qu'elle peut également berner le regardeur ou l'aveugler ; qu'elle peut magnifier le cadre bâti ou encore le réduire à une simple surface de projection ; qu'elle peut contribuer à un processus qui idéalise l'image de la ville en « effaçant » certaines formes urbaines du paysage nocturne. Cette reconnaissance du pouvoir de la lumière à manipuler notre perception de la réalité pourrait inviter à s'en méfier. D'ailleurs, dans l'histoire de la pensée occidentale, la prédominance d'une métaphysique de la vision a généralement engendré une condamnation des illusions d'optique et des dispositifs qui trompent le regard. Pourtant, ce rejet de l'illusionnisme au nom d'une recherche de vérité et de rationalité est questionnable. (Gunning, 2003) En effet, est-il certain que le leurre ne puisse pas, dans certaines circonstances, contribuer à révéler une dimension cachée de l'expérience humaine? Un artifice sensoriel ne pourrait-il pas amuser sans qu'il y ait toujours péril en la demeure?

D'abord associée à une forme de cinéma des premiers temps, la fantasmagorie est devenue chez Walter Benjamin un outil conceptuel permettant de saisir et d'analyser l'essence de la modernité urbaine. Ce passage d'une forme à l'autre met en évidence les caractéristiques communes à l'illusion d'optique et l'illusion idéologique. Qu'elle soit littérale ou métaphorique, une illumination est présente chez l'une et l'autre, une illumination parfois interprétée comme une source d'aveuglement ou comme une révélation. Ce caractère dialectique de la fantasmagorie est fondamental et nous permettra d'interroger dans toute sa complexité notre rapport à l'illusion, à l'enchantement et à la croyance.

3.1. Les spectacles de fantasmagories

Avant d'endosser le rôle de métaphore critique, la fantasmagorie était le terme utilisé pour désigner des spectacles de lanterne magique où les figures projetées, le plus souvent des spectres et des êtres diaboliques, semblaient s'élancer vers le public. (Fig. 3.1) Jouissant d'une très grande popularité à la fin du XVIII^e siècle, leur paternité a souvent été attribuée à tort à Étienne-Gaspard Robertson²¹, qui pourtant n'avait « fait que reprendre et exploiter, avec certes beaucoup d'habileté, un procédé utilisé par d'autres bien avant lui. » (Mannoni, 1994 : 136) Plusieurs sources littéraires antérieures aux représentations de Robertson décrivent des techniques similaires à celles dont il fera usage, notamment un ouvrage d'Edme-Gilles Guyot (1786 : 254) qui explique comment, en dissimulant la source lumineuse et en recourant à un rideau de fumée en guise d'écran, l'on peut faire apparaître « tout-à-coup et à sa volonté un Phantôme au-dessus d'une espece de pied-d'estal, ou tout autre objet moins effrayant. » Néanmoins, Laurent Mannoni (1994) avance que l'invention de la « vraie fantasmagorie », vraie parce qu'elle intègre le mouvement à la projection de la lanterne magique, est probablement due à un personnage qui évoluait sous le pseudonyme de Paul de Philidor. Annoncés dès décembre 1792 sous le nom de phantasmagorie, ses spectacles promettaient l'apparition à la fois « d'illustres morts » et de « tous ceux dont la mémoire vous est chère ». (cité par Mannoni, 1994 : 141) Des comptes rendus de ces soirées, parus dans la presse française et allemande de l'époque, témoignent d'ailleurs de ce que les images lumineuses s'agrandissaient ou rapetissaient sous les yeux ébahis des spectateurs. Pour quelques mois, elles connurent un grand succès à Paris, jusqu'à ce qu'au printemps 1793, Philidor disparaisse de la France.

Il est vraisemblable que Robertson ait assisté à ces spectacles dont il reprendra même le nom sous une graphie légèrement différente. (Mannoni, 1994) En 1798, il inaugure sa première salle au pavillon de l'Échiquier, à Paris. Ses mémoires décrivent la réception enthousiaste qu'obtiennent alors les fantasmagories :

²¹ Né Étienne-Gaspard Robert.

« L'apparition presque subite de ces ombres, de ces spectres, de ces habitants des sépulcres et des enfers même, au milieu d'une population si légère, si étourdie, d'une imagination si mobile, firent un effet prodigieux. La salle ne désemplit pas ». (Robertson, 1831 : 206) Le déroulement d'une séance fait d'ailleurs l'objet d'un article dans le journal *L'Ami des Lois* du 28 mars 1798. Le journaliste Armand Poultier y raconte comment le public, invité à réclamer les apparitions fantomatiques de son choix, était gagné par l'émoi à leur vue : « Un homme grave, assis à côté de moi, s'écrie, en portant la main au front : "Ciel! je crois que c'est ma femme"; et il s'esquive, craignant que ce ne soit qu'un fantôme. » (Poultier, cité par Robertson, 1831 : 217) Au cours de cette même représentation, un homme demande à voir le spectre de Louis XVI, requête qui place Robertson dans l'embarras et l'oblige à fermer boutique pour quelque temps. Après un court séjour à Bordeaux, il revient dans la capitale française où il s'installe dans le cloître abandonné de l'ancien couvent des Capucines.



Figure 3.1 Fantasmagorie de Robertson. Illustration tirée de : Robertson (1831).

L'ambiance de ce nouveau lieu sied particulièrement bien aux fantasmagories. Le spectateur désirant y assister doit cheminer entre les pierres tombales du jardin obscur, avant de rejoindre le cloître où il découvre d'abord un intrigant cabinet de physique. (Mannoni, 1994) Un programme daté de 1800 annonce la possibilité d'y expérimenter différents dispositifs optiques parmi lesquels un « *[m]iroir magique* répondant à près de 200 questions », ainsi qu'un « *[p]olémoscope* ou lunette qui fait apercevoir les objets à travers le mur ». (Robertson, 1800) Ayant traversé cette exposition où ses certitudes ont déjà été fortement déstabilisées, le spectateur franchit finalement une porte couverte de hiéroglyphes qui donne sur la salle des fantasmagories, faiblement éclairée par une lampe suspendue au plafond. Subitement, l'obscurité est faite et le spectacle commence. Robespierre sortant de son tombeau, les trois sorcières de Macbeth, Guillaume Tell la main tendue, différentes scènes inspirées de l'iconographie gothique et de l'actualité politique récente apparaissent et disparaissent à un rythme soutenu. Les images projetées par la lanterne magique, cachée du public, sont d'autant plus saisissantes que celui-ci ignore tout de la technique qui les génère. Elles sont de plus complétées par le travail des assistants de Robertson qui circulent discrètement dans la salle en portant des masques de carton éclairés de l'intérieur. (Mannoni, 1994) La représentation se termine sur la révélation sinistre d'un véritable squelette de jeune femme posé sur un piédestal. (Robertson, 1831 : 284)

Conséquence de leur popularité, les spectacles de Robertson sont rapidement imités, entre autres par deux de ses anciens assistants du pavillon de l'Échiquier. Le procès qu'il leur intente se retourne cependant contre lui lorsqu'il est révélé que Robertson a lui-même plagié d'autres inventeurs. À l'occasion de ce jugement, les divers trucages de la fantasmagorie sont aussi dévoilés au grand jour et, dès lors, il devient plus facile à n'importe qui de reproduire de telles illusions. En Angleterre, un dénommé Paul de Philistal²² remporte un vif succès avec des mises en scène évoquant en tout

²² À son égard, Mannoni (1994 : 167) propose qu'il puisse s'agir du même individu qui se faisait appeler Paul de Philidor à Paris, en 1792-1793. Mais si cette hypothèse est bien vraie, une

point celles produites en Île-de-France. (Castle, 1988) Un premier spectacle de « phantasmagory » a également lieu à New York en mai 1803. (Mannoni, 1994) La multiplication des fantasmagores s'accompagne, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, de la possibilité d'acheter une lanterne magique pour un usage privé. Des guides sont publiés à l'intention des particuliers et les instruisent des techniques permettant de faire apparaître un spectre entre les murs de leur propre maison. (Molteni, 1881 ; Moulidars, 1888)

En quoi la fantasmagorie, dont les représentations de Robertson demeurent la principale référence, se distinguait-elle des spectacles traditionnels de lanterne magique? Tom Gunning (2003 : 72) identifie trois caractéristiques essentielles. D'abord, elle repose sur une théâtralité élaborée qui déstabilise le spectateur. Le lieu abandonné qu'il a dû pénétrer, les musiques et bruitages qui complètent les effets visuels, le mystérieux discours tenu par le maître de cérémonie, tout concourt à le plonger dans un environnement sensoriel en rupture complète avec l'urbanité avoisinante. Ensuite, le dispositif de projection est situé derrière l'écran, ce qui constitue une nouveauté importante. La lanterne magique modifiée, que Robertson baptise fantascope dans un brevet qu'il obtient le 17 mars 1799 (fig. 3.2), ne se signale donc au public que par l'entremise de ses effets. Cette ignorance de l'origine des images est l'un des facteurs qui contribuent grandement à berner même les plus sceptiques. Enfin, l'élément clé de la fantasmagorie est le mouvement des personnages. Celui-ci est obtenu par l'effet combiné des plaques de verre amovibles placées dans la lanterne et des roulettes sur lesquelles est posé l'appareil qui permettent de modifier la distance qui le sépare de l'écran. Ce sont ces deux perfectionnements qui rendent possible que les fantômes « paroissent dans le lointain, s'accroissent par degrés, et après s'être approchés des spectateurs, se retirent et décroissent de la même manière ». (Robertson, 1800 : 6)

interrogation demeure : « pourquoi n'a-t-il pas clamé son indignation lorsque Robertson lui a volé tous ses procédés ? »

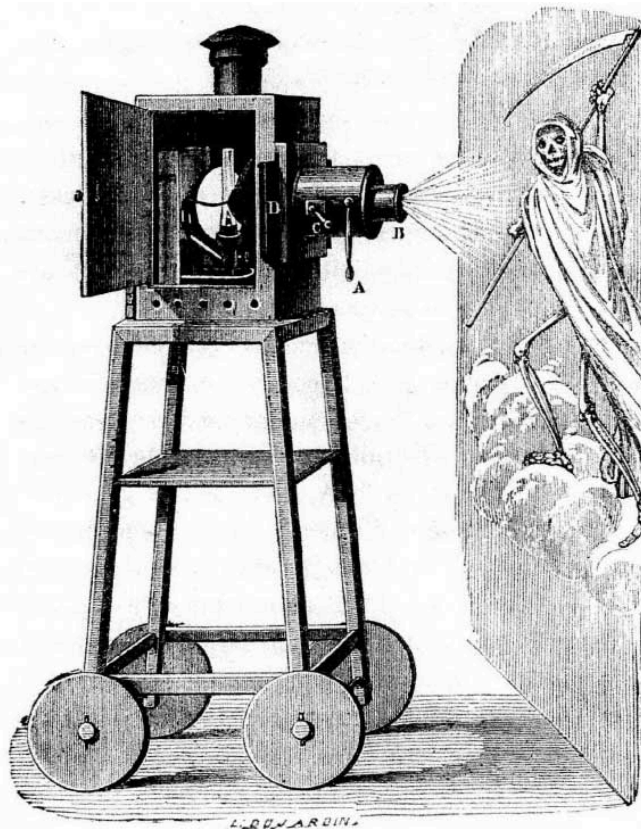


Figure 3.2 Fantascope. Illustration tirée de : Molteni (1881 : 110).

Ainsi, c'est l'effet combiné de la théâtralité, de la dissimulation du fantascope et du mouvement des figures qu'émerge la singularité du spectacle de fantasmagories. Toutefois, malgré toutes les apparences d'une volonté de tromper le spectateur par la mise en place d'un univers d'illusions, la visée du dispositif demeure ambiguë. Robertson, tout comme Philidor avant lui (Mannoni, 1994), prétend inscrire ses activités dans la continuité de la philosophie des Lumières et de leur quête de vérité :

Le but de ces expériences est de donner l'explication d'une multitude de faits historiques, ces illusions soulèvent le voile des Calcas, des oracles et des mages de l'antiquité; elles détruisent des croyances absurdes, des terreurs puériles qui déshonorent l'intelligence de l'homme. (Robertson, 1800 : 7)

Le fantasmagore revendique une démarche de révélation des fourberies de son temps, qu'il s'agisse de celles des sorciers ou des prêtres, ce qui le placerait dans un projet de démystification. Selon ses dires, il propose au public une forme de physique

expérimentale. Or, la communauté de scientifiques à laquelle Robertson appartenait le rejette dès l'ouverture du pavillon de l'Échiquier. (Mannoni, 1994) Le rapport qui fait suite au procès évoqué précédemment sera aussi très sévère quant aux prétentions pédagogiques de l'entreprise. Elle y est désignée comme du « *pur charlatanisme* » qui ne viserait qu'à soutirer « l'argent du public à qui on se garde bien d'en expliquer les causes. » (cité dans Mannoni, 1994 : 164) Selon le point de vue adopté, la fantasmagorie participerait donc d'un projet de mystification ou de démystification; d'un abus de la crédulité des spectateurs ou d'une tentative de leur faire voir la facticité du monde auquel ils accordent leur confiance. À cet égard, Gunning (2003 : 81-82) souligne qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, il n'était pas rare qu'un même type de dispositif optique serve des fonctions et des idéologies très différentes : parfois utilisé pour acquérir une meilleure connaissance de l'œil et de la perception humaine, parfois interprété comme la preuve de la « faillibilité » de l'homme à bien voir et donc comme un rappel de la « nécessité d'une foi transcendante », ou encore, parfois exploité comme simple phénomène de divertissement et d'émerveillement. Dans tous les cas, le pouvoir de l'illusion visuelle réside dans une perte de certitude concernant la réalité qui est ensuite instrumentalisée à diverses fins.

Qu'elles participent d'une démonstration rationnelle ou d'une longue tradition de spectacles de magie, il demeure que les chimères de la fantasmagorie ont reçu un accueil passionné. Max Milner propose que cette popularité trouve en partie son explication dans les transformations qui affectent alors la société, dans « cet attrait pour un merveilleux scientifique, qui repeuple les contrées de l'imaginaire au moment même où la science tend à le vider des êtres surnaturels qui en étaient les traditionnels occupants. » (Milner, 1982 : 16) L'onirisme de la fantasmagorie viendrait se substituer à l'étiollement des anciennes croyances. Milner appuie son interprétation sur le texte d'un contemporain de Robertson :

Un autre monde est chez Robertson. Il y est, ainsi qu'il est rêvé chaque nuit. Le songe! Qui a creusé le songe? Tu dors : la verge divine te frappe ou la miséricorde te console. C'est dans le songe que nous vivons, c'est là que notre âme jouit de toute son autorité sur la nature. (Mercier, cité dans Robertson, 1831 : 306)

L'attrait des fantasmagories résiderait ainsi dans leur capacité à créer un espace de rêve qui compense pour ce que plusieurs ont nommé, à la suite de Weber (2003 [1905]), le désenchantement du monde.

Ce que mettent en scène les fantasmagories, précise Milner (1982 : 19), c'est également une création qui fonctionne à la manière du fétiche freudien : « je sais bien que les fantômes n'existent pas, mais quand même... ». Cette analyse est partagée par Terry Castle (1988). L'Américaine remarque que ces spectacles naissent dans un moment crucial du rapport occidental aux spectres. Puisqu'il est de plus en plus acquis au XIX^e siècle que ceux-ci n'existent pas, l'explication rationnelle veut qu'ils soient forcément un produit de l'imagination de celui qui les aperçoit. Pour Castle, les rationalistes n'ont pas tant exorcisé le monde qu'ils ont internalisé les fantômes. Désormais, c'est l'esprit qui est hanté. Les spectacles de fantasmagories s'inscrivent cependant dans l'intervalle qui sépare les croyances vétustes et la posture scientifique. Lors de ces séances, les êtres revenus du royaume des morts qui apparaissent dans la salle ne sont ni des fantômes ni des créations de l'esprit de chaque spectateur. L'indécidabilité de l'instant joue à la fois de la croyance et de la non-croyance (Milner, 1982), d'une adhésion et d'une résistance à l'illusion visuelle. Certes, l'incertitude en question peut générer de l'anxiété, mais Gunning (2003) propose qu'elle puisse aussi être le lieu d'une expérience ludique qui fascine et amuse.

Comme nous l'avons vu, le pouvoir de la fantasmagorie repose sur l'apparition de créatures éthérées, phénomène que le public sait impossible, mais qu'il expérimente néanmoins, et sur une grande théâtralité. La salle de représentation est un environnement contrôlé dans lequel le fantasmagore et son équipe sont les maîtres. Ils y déploient une variété d'effets sensoriels qui visent à plonger les spectateurs dans une atmosphère en rupture complète avec le quotidien, une immersion qui s'accompagne d'un sentiment de flottement que Milner a associé à l'univers du rêve. Lorsque Benjamin reprend à son compte la métaphore de la fantasmagorie pour décrire l'expérience de la métropole moderne, il transpose cette idée d'un

environnement total à la ville entière. (Berdet, 2013; Buck-Morss, 2010) Le monde de rêve déborde les murs de la salle pour gagner toutes les sphères de la société.

3.2. La fantasmagorie benjaminienne

La notion de fantasmagorie apparaît brièvement et vers la fin de l'œuvre de Benjamin. Outre sa présence dans les Exposés de 1935 et de 1939 (Benjamin, 2009), de même que quelques échanges à son sujet dans le cadre de correspondances avec Theodor W. Adorno (Adorno et Benjamin, 2002), Benjamin a peu développé sur les enjeux théoriques soulevés par cette notion²³ et sa définition demeure donc ouverte aux interprétations. Les deux Exposés permettent cependant de découvrir plusieurs exemples de fantasmagories, parmi lesquels se trouvent les passages parisiens, la poésie de Baudelaire, la mode, les expositions universelles et les grands travaux du baron Haussmann. Elle s'applique ainsi à des objets et des pratiques culturelles aux statuts très divers, si divers qu'il est difficile de percevoir d'emblée ce qu'ils partagent entre eux. Notre tâche sera maintenant de mettre à jour ce qu'ils ont de commun afin d'esquisser les principaux traits de la fantasmagorie benjaminienne.

En guise d'amorce d'une définition, Susan Buck-Morss, à qui l'on doit un important travail d'analyse spéculative sur les *Passages* (Buck-Morss, 1983, 1989 et 2010), propose que la fantasmagorie soit « une apparence de réalité qui trompe les sens au moyen d'une manipulation technique. » (Buck-Morss, 2010 : 136) Elle agit comme un voile d'irréel posé sur le réel qui produit un état qui s'apparente à celui du rêve éveillé et qui est expérimenté collectivement. Une première précision d'importance se dégage déjà : la fantasmagorie n'équivaut pas à une sorte de fantaisie ou de délire de l'imagination de celui qui l'observe. Au contraire, elle possède une objectivité qui, comme le souligne Adorno, la différencie radicalement de ce qui serait « le "point de vue" de certains caractères dans la société. » (Adorno et Benjamin, 2002 : 322) Elle

²³ À la lecture des premières notes de Benjamin pour l'Exposé de 1935, Adorno écrit déjà qu'elles appellent « une puissante définition et théorisation de la fantasmagorie » (Adorno et Benjamin, 2002 : 127), un souhait qu'il réitère en 1938.

s'exprime dans la matérialité du monde et c'est grâce à cette qualité de réalité sensible qu'elle peut être expérimentée par toute une société. Pour Buck-Morss (2010 : 137), elle génère d'ailleurs une « addiction sensorielle » collective qui est érigée au statut de norme sociale.

Le caractère prescriptif de la fantasmagorie et son inscription dans la matérialité du monde la rapprochent et la distinguent de l'idéologie. Berdet (2013 : 20) articule en ces termes le rapport qu'elles entretiennent l'une à l'autre :

Alors que l'idéologie désigne l'ensemble des idées qu'un groupe ou une société se fait sur son propre compte, sur le mode d'un discours ou d'une représentation, la fantasmagorie renvoie à un phénomène esthétique, sensible, immédiatement vécu.

Suivant cette explication, la fantasmagorie peut ainsi être interprétée comme étant l'idéologie faite forme. Elle est la parure sous laquelle cette dernière se présente au grand jour, les riches étoffes qui lui confèrent sa séduisante apparence. Tout un vocabulaire de l'éclat, du lustre et de la splendeur accompagne d'ailleurs ses mentions dans les Exposés. Elle y figure une *illumination* ambiguë, à la fois source d'éblouissement et de perspective critique.

Comme le relève Cohen (1989), le cycle parisien de Benjamin est traversé par une grande attention portée aux parallèles existants entre l'illusion idéologique et l'illusion procurée par des dispositifs de vision. Cette préoccupation se retrouve notamment dans un *Konvolut* des Passages dédié aux panoramas, au sujet desquels il note : « Réfléchir très attentivement au pathos particulier de l'art des panoramas. Sur son rapport particulier avec la nature, mais aussi, particulièrement, avec l'histoire. » (Benjamin, 2009 : 545) Il met à exécution ce projet dans l'Exposé de 1935 dont l'une des sections se consacre aux panoramas et à ce qu'ils expriment d'un « sentiment nouveau de la vie ». L'Exposé de 1939 ne porte cependant plus aucune trace de cette section. Cohen (1989) suggère que cette disparition s'explique par l'importance conceptuelle grandissante que Benjamin accorde à la fantasmagorie et qui éclipse graduellement la référence à d'autres technologies optiques dans sa pensée. Dans les spectacles de Robertson, le faisceau de la lanterne magique permettait de faire

surgir dans l'environnement contrôlé de la salle une version agrandie et évanescence des images peintes à la main sur les plaques de verre insérées à l'intérieur l'appareil. C'était littéralement une projection lumineuse d'une image produite par une subjectivité. Lorsqu'elle devient un outil conceptuel, la fantasmagorie désigne la projection dans l'espace urbain réel d'une telle image. Elle caractérise une *expression* sensible de l'idéologie. Grâce à la métaphore de la fantasmagorie, Benjamin (2009 : 476) souhaite complexifier la lecture marxiste traditionnelle de la culture comme représentation mimétique de l'idéologie²⁴ : « Marx expose la corrélation causale entre l'économie et la culture. Ici, ce qui importe, c'est la corrélation expressive. Il faut présenter non plus la genèse économique de la culture mais l'expression de l'économie dans sa culture. »

La métaphore de la fantasmagorie permet également de capturer le caractère spectral, surnaturel de la modernité. Contrairement à l'hypothèse de Weber (2003 [1905]) selon laquelle la modernité se caractérise par un désenchantement du monde, Benjamin propose qu'elle conserve une part d'irrationnel et que des puissances obscures y soient toujours à l'œuvre. Il écrit notamment que « [l]e capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques. » (Benjamin, 2009 : 408) L'erreur serait cependant de rechercher ces forces sous des formes anciennes, alors que la modernité produit des croyances et des superstitions complètement nouvelles. (Buck-Morss, 1989; Cohen, 2004) Le mythe du progrès est l'un d'eux, tout comme le culte de la marchandise. Il convient d'ailleurs de s'arrêter un instant sur ce dernier afin de mieux saisir l'une des principales fonctions de la fantasmagorie : transfigurer l'idéologie dont elle est précisément l'expression.

²⁴ Dans *L'idéologie allemande*, le jeune Marx propose la *camera obscura* comme métaphore de l'idéologie, suggérant que le renversement des images qu'effectue la chambre noire correspond au « renversement des valeurs, des priorités et des relations réelles » de l'idéologie. (Mitchell, 2009 [1986] : 271) La simplification de la relation entre la représentation idéologique et la réalité que suggère cette image est notamment ce que Benjamin cherche à complexifier, tout en préservant l'efficacité de la référence à un dispositif optique pour rendre compte de cette relation. (Cohen, 1989)

L'opération de transfiguration est rendue possible par une dissociation du moment de la production de celui de la consommation, de sorte que le système économique qui dépossède devient par une opération quasi magique celui qui rassure et attire. Pour forger cette interprétation, Benjamin puise à ce que Marx (2009 [1867]) désigne dans le *Capital* comme le caractère fétiche de la marchandise et que Lukács (1960 [1923]) nommera à sa suite la réification²⁵. Cette analyse du capitalisme, partagée par les trois hommes avec certaines nuances et variations, stipule que l'un de ses traits fondamentaux est d'aliéner les hommes du fruit de leur labeur. (Cohen, 2004) En effet, le nouveau mode de circulation des marchandises s'accompagne d'un effacement du lien qui les unissait à leur producteur. Dans ce processus, elles acquièrent une propriété presque surnaturelle puisqu'il n'est plus possible de retracer exactement leur origine, bien qu'elles en conservent des réminiscences. Cette autonomie apparente explique que l'on parle de réification, d'idole ou de fétiche : « Les choses se sont émancipées et adoptent un comportement humain... La marchandise s'est transformée en idole qui, bien qu'elle soit le produit de la main de l'homme, commande à ce dernier. » (Rühle, 1928, cité par Benjamin, 2009 : 201) Selon Marx, le fétichisme de la marchandise transforme radicalement l'expérience humaine car il impose sa médiation au moindre rapport social, alors que pour Lukács, la réification est à l'origine de l'impossibilité des prolétaires à se reconnaître exploités, de même qu'elle contribue à la prolétarianisation de la production intellectuelle. (Cohen, 2004) En somme, plus aucune sphère de l'expérience n'échappe au pouvoir étrange de la marchandise. Benjamin l'affirme vigoureusement dès l'introduction de l'Exposé de 1939 :

Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation *chosiste* [notre emphase] de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. (Benjamin, 2009 : 47)

²⁵ Lukács développe la notion de réification dans son essai « Histoire et conscience de classe », publié en 1923, que Benjamin lit pour la première fois l'année suivante. Cohen (2004 : 201) propose que Lukács ait rebaptisé la notion de fétichisme de la marchandise afin de lui conférer un statut plus scientifique, libéré de la référence au surnaturel qui imprégnait la formule de Marx.

La conclusion de cet Exposé n'est pas moins englobante : « Le monde dominé par ses fantasmagories, c'est – pour nous servir de l'expression de Baudelaire – la modernité. » (Benjamin, 2009 : 59)

Dans ce contexte, tout ce qui est désirable obtient le statut de marchandise. Alors que Marx avait souligné que la mise en place du libéralisme économique instaure une domination de la valeur d'échange sur la valeur d'usage, Benjamin propose avec la notion de fantasmagorie que c'est une pure valeur de représentation qui prévaut désormais. (Buck-Morss, 1989) La ville elle-même n'y échappe pas. Objet de désir, elle devient à la fois marchandise et vitrine, parure et machine à conviction.

Nous retrouvons ici la question du pouvoir de la scénarisation de l'espace urbain, dont nous avons déjà précisé les limites dues notamment à son ouverture à l'interprétation. La notion de fantasmagorie permet de complexifier encore davantage notre compréhension de l'adhésion des populations à ce type de mise en scène reposant sur une logique marchande. En effet, elle met en valeur un phénomène où les pratiques ne coïncident pas forcément avec les connaissances. Tandis que les spectacles de fantasmagorie du début du XIX^e siècle suscitaient une réponse de type « je sais bien que les fantômes n'existent pas, mais quand même... », les fantasmagories du capital impliquent un raisonnement similaire. Bien que les populations ne soient pas dupes de la violence générée par le système économique actuel, particulièrement au moment de la production de la valeur, la réalité se trouve malgré tout transformée par les pratiques collectives qui s'harmonisent avec ledit système économique, particulièrement au moment de la consommation. Nous serions donc face à un « dispositif collectif d'adhésion dans l'action et de dénégation dans la croyance. » (Berdet, 2013 : 17) Dans la vie quotidienne, nous pouvons régulièrement observer cette contradiction dans des gestes simples comme celui de ne pas passer sous une échelle ou encore de chercher un trèfle à quatre feuilles dans un champ, alors même que nous prétendons ne pas être superstitieux. Ces comportements banals témoignent malgré eux du fait que la croyance magique est régulièrement performée par des gens qui pourtant n'y croient pas.

Les fantasmagories du capital usent de ce ressort. Nous pouvons poser un regard critique sur elles, mais nos actions semblent néanmoins sujettes à une forme d'enchantement. (Pignarre et Stengers, 2007 [2005])

3.3. Fantasmagorie et utopie sociale

L'envoûtement propre à la fantasmagorie ne signifie pas pour autant une condamnation à se soumettre perpétuellement à la logique marchande. À l'inverse, Buck-Morss (1989 : 275) avance que le *Livre des passages* devait proposer une approche matérialiste de l'histoire visant à libérer la modernité de l'enchantement du capitalisme, tout en préservant le potentiel émancipateur de l'enchantement lorsqu'il est mis au service d'un projet de transformation sociale. La fantasmagorie est donc à comprendre de manière dialectique. Elle constitue à la fois le somnifère qui endort le corps social et le point de départ de son éveil. Elle suggère l'existence d'un rêve collectif²⁶ dont il faudrait préserver la puissance d'imagination dans l'état de veille qui succède au sommeil : « La reconnaissance du rêve *comme tel* – tel est le moment du désenchantement. Mais un réveil *politique* exige plus. Il nécessite le “sauvetage” du désir collectif exprimé par le rêve socialiste avant qu'il ne sombre dans l'inconscient et l'oubli. » (Buck-Morss, 2010 : 50)

Au sein de la fantasmagorie se camoufle ainsi une utopie qui figure une société sans classes sociales et dont Benjamin (2009 : 36) disait que l'on pouvait en trouver « la trace en mille configurations de la vie, depuis les édifices durables jusqu'aux modes passagères. » La tâche de l'historien est de dénicher cette utopie et de la rendre visible, de procéder à son sauvetage. Pour définir la dimension pédagogique des *Passages*, Benjamin (2009 : 474) citait d'ailleurs ces mots de Rudolf Borchardt : « Éduquer en nous l'élément créateur d'images pour lui apprendre à voir de façon stéréoscopique et dimensionnelle dans la profondeur des ombres historiques. » Cette méthode stéréoscopique devait justement permettre de comprendre dans la

²⁶ La proposition d'un rêve collectif sous-tend l'existence d'un inconscient collectif. Sur la rencontre entre la théorie marxiste et la théorie psychanalytique dans l'œuvre de Benjamin, voir notamment : Buck-Morss, 1983 et 1989 ; Cohen, 1989 et 2004 ; Ley Roff, 2004.

fantasmagorie « cela même qu'elle veut faire oublier. » (Berdet, 2013 : 265) Comprise comme une « image dialectique », elle pouvait dorénavant jouer un rôle important dans l'activation du projet révolutionnaire de Benjamin.

L'approche dialectique permet notamment de décortiquer le rôle ambigu de la technique au sein de la fantasmagorie. En effet, l'une des caractéristiques de cette dernière est d'engendrer une confusion entre les outils de l'agir et la puissance d'agir; c'est-à-dire que la technique y est fétichisée de telle sorte qu'elle apparaît en elle-même comme la réalisation du rêve collectif, alors qu'elle n'est qu'un moyen dont la mobilisation active pourrait éventuellement soutenir la concrétisation de l'utopie. Dans son analyse du processus d'industrialisation de la production, Benjamin (2009 : 50) constate qu'il a plutôt généré l'inverse, que « l'intégration de la technique dans la vie sociale a échoué » en raison de « l'exploitation de fait de l'homme par les propriétaires des moyens de production. » Ainsi, tant que la technique est accaparée par le capital, elle ne peut soutenir un projet émancipateur. Elle ne produit que l'apparence d'une utopie, plutôt qu'une véritable actualisation de ce projet. (Buck-Morss, 1989) C'est là l'un des principaux leurres de la fantasmagorie, donner à croire que l'utopie sociale puisse advenir sans révolution. Tel un miroir magique, elle renvoie à la société le portrait qu'elle « se fait d'elle-même » plutôt que « ce qui fait son essence : la production marchande ». (Berdet, 2013 : 176) Néanmoins, si le XIX^e siècle « n'a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau » (Benjamin, 2009 : 59), la technique conserve le potentiel de participer à l'éclosion des possibles une fois libérée de l'emprise de l'économie.

Pour s'extraire de l'enchantement capitaliste tout en préservant le désir collectif serti dans la fantasmagorie, Benjamin (2009 : 477) propose que le concept fondamental soit « l'actualisation ». Celle-ci permet d'échapper à toutes formes de continuité historique, de réification du passé, de même qu'à la course vers l'avant induite par la notion de progrès – elle-même considérée comme une « fantasmagorie de l'histoire ». (Benjamin, 2009 : 58) Au contraire, elle insiste sur le fait que « percevoir exactement, ce qui dans une seconde s'accomplit est plus décisif que de connaître à

l'avance le plus lointain des avènements. » (Benjamin, 2015 [1928] : 108) L'actualisation mise ainsi sur la fulgurance de l'image dialectique, comprise comme un montage de fragments d'autrefois et de maintenant dont la mise en tension devrait produire un champ magnétique, électrique, d'où jaillira un éclat de vérité. À la logique linéaire du progrès et de l'histoire, Benjamin substitue une logique visuelle, source de connaissances. (Buck-Morss, 1989 : 218) L'image dialectique n'explique pas, elle montre. Elle montre les résidus du passé contenus dans le maintenant. Elle montre aussi que les formes présentes de la civilisation contiennent déjà en elles leur devenir ruine, comme nous portons déjà le squelette qui sera la trace de ce que nous avons été après notre mort. L'autrefois, le maintenant et le devenir sont donc toujours entrelacés dans l'actualité.

L'arrêt proposé par l'image dialectique révèle l'antinomie inhérente à la notion de fantasmagorie qui, pour reprendre les mots de Rolf Tiedemann (2009 : 22), est à la fois un leurre et une promesse. À cette première clarification, l'analyse que fait Cohen (1989) de l'Exposé de 1939 suggère cependant une nuance, la possibilité qu'il existe plutôt deux types différents de fantasmagories : l'une produisant de la mystification et l'autre, une illumination critique.

3.4. De la mystification à l'illumination critique

La méfiance vis-à-vis des chimères de la fantasmagorie, tant comme spectacle que comme notion théorique, est à replacer dans l'histoire des idées et du rôle que la métaphore de la lumière a joué au sein de celle-ci. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, la philosophie occidentale peut être qualifiée de métaphysique de la lumière, car elle lui accorde une fonction de vérité. (Sloterdijk, 2006) L'ambitieux projet du Siècle des Lumières se présente d'ailleurs comme une quête visant à dissiper les illusions afin d'atteindre une meilleure connaissance du monde. Cette approche rationnelle de la réalité implique une grande prudence à l'égard des apparences et, dans ce contexte, les illusions sensorielles proposées par les spectacles de fantasmagories au tournant du XIX^e siècle représentent une hérésie.

Dans cette tradition de pensée, l'*Allégorie de la caverne* de Platon (2004) incarne la toute première fantasmagorie produisant de la mystification. (Cohen, 1989; Gunning, 2003) En effet, les personnages enchaînés sous terre confondent les ombres qu'ils voient défiler sur le mur avec la réalité, tandis que les choses vraies, situées à l'extérieur de la caverne, leur échappent complètement. Selon Gunning (2003), ce « mythe fondateur » n'a jamais été remis en question et conduit plusieurs théoriciens à adopter une posture qui n'est rien de moins qu'une « nouvelle forme de puritanisme » qui condamne toute illusion au nom de la vérité. Cette posture ignore toutefois le plaisir qui peut accompagner l'expérience de l'illusion, ainsi que la capacité de celui ou celle qui la vit de la reconnaître comme telle : tout leurre n'est pas forcément confondu avec la réalité²⁷. De surcroît, Gunning (2003 : 83) réhabilite l'instabilité des apparences lorsqu'il propose que « l'illusion d'optique peut maintenir un pouvoir anarchique dangereux qui, parce qu'il préconise le libre jeu des sensations, met en cause l'autorité elle-même. » Ainsi, le dispositif qui berne ne diminue pas toujours l'être au monde du regardeur et peut même soutenir un processus positif d'autodétermination.

Cette considération pour une sensibilité qui se distingue, ou qui puisse être le complément, d'une pure approche scientifique s'accorde avec la proposition de Cohen (1989) selon laquelle les *Passages* incarnaient une tentative de conjuguer l'analyse rationnelle propre aux Lumières avec une pensée qui se nourrit des troubles de la perception. Pour comprendre l'origine de cette assertion, il faut se référer à la conclusion de l'Exposé de 1939 où Benjamin affirme que la modernité a sombré dans sa propre fantasmagorie. Dès lors, il n'existe plus d'espace extérieur à la mystification de la marchandise, un espace d'où le critique pourrait prétendre observer à distance

²⁷ Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière (2008 : 18) propose une réflexion qui va dans le même sens : « Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? [...] Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacité attachées à ces positions. »

les manifestations de l'idéologie. (Cohen, 1989) Si la fantasmagorie recouvre tous les aspects de la réalité, le discours critique est lui-même condamné à reproduire cet ordre et à générer un enchantement idéologique.

Plutôt que d'abdiquer face à cette impossibilité de la critique à s'extraire de ce qu'elle prétend critiquer, Benjamin met en œuvre une méthode qui accepte une part de magie. De la sorte, sa proposition se situe à la jonction de la tradition platonicienne et de l'acceptation des effets d'envoûtement propres à la pensée critique. Il s'agit d'une posture qui cherche à combattre les mystifications de nature religieuse, politique ou économique, mais qui refuse néanmoins qu'une pensée entièrement rationnelle soit possible et qu'elle doive dominer toute forme de perceptions « irrationnelles » fondées sur le jeu des sensations. En acceptant ce commerce de la pensée critique avec la croyance magique, écrit Cohen (1989 : 107), Benjamin « attire l'attention sur son pouvoir d'identifier les démons contemporains pour les mettre au service d'un projet politique positif.²⁸ » De cette approche naît une fantasmagorie qui génère une « illumination critique ». Une projection qui, comme le faisaient les spectres lumineux de Robertson, joue simultanément de la croyance et de la non-croyance, d'une adhésion et d'une résistance à l'illusion, et tire sa puissance de cette mise en tension des pôles.

Les fantasmagories du capital que Benjamin observe dans l'espace parisien du XIX^e siècle transfigurent différentes réalités : les passages et les panoramas, la décoration des intérieurs bourgeois, la foule qui enivre le flâneur; toutes formes qui reconduisent le rêve d'une société où la révolution serait advenue, mais où l'éclat du nouveau camoufle qu'il n'est qu'une répétition du toujours même – comme deux miroirs se faisant face démultiplient à l'infini une même figure. C'est à l'aune de ces considérations que nous souhaitons aborder les illuminations spectaculaires de l'espace urbain qui prolifèrent au XXI^e siècle, plus particulièrement celles que l'on peut observer en sol montréalais. Notre proposition est qu'elles sont une forme

²⁸ Notre traduction : « [...] he draws attention to its power to locate contemporary demons and press them into positive political service. » (Cohen, 1989 : 107)

actualisée de fantasmagorie dans laquelle se décèlent tout autant un leurre qu'il s'agit de mettre en échec qu'une utopie qu'il convient de sauver. Ce faisant, nous n'ignorons pas que notre démarche contient une part de mystification similaire à celle que nous souhaitons étudier, mais espérons pouvoir mettre à profit cette déstabilisante posture.

3.5. Des fantasmagories contemporaines

Dans la deuxième partie de la thèse, chacune des études de cas est abordée comme une fantasmagorie à part entière. Notre utilisation du terme se veut une référence à la fois à l'héritage de Robertson et à celui de Benjamin, c'est-à-dire que le plan lumière du Quartier des spectacles, *Cité mémoire* et *Connexions vivantes* sont compris comme des fantasmagories, tant pour certaines de leurs parentés formelles avec les séances de lanterne magique du tournant du XIX^e siècle, que parce qu'elles nous permettent d'examiner les conceptions dominantes de l'urbanité au XXI^e siècle. Puisque nous retrouvons en elles les deux types d'illusions discutées dans le présent chapitre, visuelles et idéologiques, nous les abordons comme des pratiques dérivées des spectacles de fantasmagorie et comme des objets auxquels la notion théorique de fantasmagorie peut apporter une profondeur d'analyse.

Chacune des études d'illuminations spectaculaires effectuées est structurée de façon à exemplifier et actualiser certaines des caractéristiques de la fantasmagorie afin d'offrir une compréhension renouvelée de la notion développée par Benjamin. Plus précisément, le chapitre 5, portant sur le plan lumière du Quartier des spectacles, questionne le caractère d'environnement total de la fantasmagorie et les implications de cette transposition d'un univers sensoriel contrôlé (autant que possible) au centre-ville de Montréal. Le chapitre 6, consacré à *Cité mémoire*, porte davantage sur la production d'une histoire fantasmée et fausement pacifiée. Enfin, le chapitre 7, dédié à l'analyse de *Connexions vivantes*, s'articule autour de la réification de la technique, le recours aux données massives dans cette intervention apparaissant plus comme une fin qu'un moyen.

Bien que les trois projets soient compris comme des fantasmagories autonomes, nous souhaitons également explorer la possibilité qu'ils appartiennent à un phénomène plus vaste que nous pourrions désigner comme une fantasmagorie montréalaise. Discutée en conclusion, cette piste de recherche pointe vers une dernière subtilité de la fantasmagorie benjaminienne : la présence ou l'absence d'un fantasmagore. Lorsque les Expositions universelles du XIX^e siècle enchantent les visiteurs ou lorsque le critique produit un discours qui mystifie, nous pouvons identifier les maîtres d'œuvre de l'opération, ce qui, toutefois, n'est guère plus le cas lorsque la modernité sombre dans sa propre fantasmagorie. Un envoûtement d'un autre ordre se met en place puisque son origine semble impossible à localiser. Ainsi, pour chacune de nos études de cas, une équipe plus ou moins grande de fantasmagores est responsable des effets visuels déployés, mais pour l'image scintillante de Montréal dans son ensemble, une telle source se dérobe. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, aucun mot d'ordre, aucune vision claire ne préside à la mise en lumière de la métropole québécoise.

PARTIE 2

ÉTUDES DE CAS

Quant à la ville, elle demeure la grande gagnante dans tout cela. Elle est comme une femme élégante qui peut changer de bijoux aussi souvent qu'elle le veut.
(Girard, 2016b)

Chapitre 4

De politique d'éclairage à politique d'image, une mise en contexte des études de cas

Le tournoiement dans le ciel du phare posé au sommet de la place Ville-Marie et la silhouette pointillée de la croix trônant sur le mont Royal ont longtemps dominé le paysage nocturne de Montréal, conférant une visibilité privilégiée aux pouvoirs économique et religieux. Dorénavant, cette position emblématique leur est cependant disputée alors que se multiplient les illuminations monumentales partout autour. L'image de la ville à la tombée de la nuit est reconfigurée à l'aune de nouveaux mantras, tels que l'attractivité et l'ambiance des espaces publics, dont la lumière est un ingrédient de moins en moins secret.

Avant de plonger dans les particularités de nos trois études de cas, il semble utile de fournir quelques précisions quant au contexte dans lequel émergent ces nouvelles pratiques d'éclairage. En effet, la métropole québécoise n'est certes pas la première à user de la lumière pour mettre en scène son identité singulière et cette stratégie n'y a pas fait son apparition du jour au lendemain. Dans un premier temps, nous introduirons donc brièvement l'urbanisme lumière, une discipline assez jeune dont émanent en partie les illuminations qui nous intéressent. Nous traiterons ensuite du statut de « ville lumière », historiquement associé à Paris, mais que Lyon a entrepris de remettre au goût du jour dans les années 1980, entraînant dans son sillage de nombreuses villes à travers le monde. Lyon sera présentée avec une certaine profusion de détails puisqu'elle exemplifie avec une grande lisibilité un processus où une mythologie locale fantasmée permet de justifier des politiques urbaines axées sur le rayonnement de la ville. Nous nous concentrerons finalement sur Montréal, d'abord par la présentation de moments importants du déploiement et de la planification de

l'éclairage public sur son territoire, puis par une recension des récits dominants qui orientent actuellement sa scénarisation spatiale.

Mieux renseignés sur l'horizon dans lequel s'inscrivent nos études de cas, nous serons enfin prêts à analyser les nouvelles formes de la fantasmagorie qu'elles donnent à voir. À cet égard, des informations sur la méthodologie employée concluent le chapitre.

4.1. L'urbanisme lumière

Bien que notre recherche n'ait pas pour objectif de s'inscrire dans le domaine précis de l'urbanisme lumière, elle dialogue avec lui, ce qui induit le besoin de clarifier certains termes liés à sa pratique et à son étude. D'emblée, précisons que cette discipline, née à la fin des années 1980, se présente comme « une réflexion prospective, sur l'image, le paysage et l'ambiance nocturne des villes. » (Narboni, 2003 : 22) Elle peut se comprendre comme une réaction au fonctionnalisme qui caractérisait l'éclairage public depuis le milieu du XX^e siècle, lequel était surtout considéré comme la tâche du technicien, et priorisait les déplacements en voiture et la mise en valeur des monuments. (Deleuil, 2009; Fiori, 2000) D'ailleurs, un changement sémantique notable marque une distance avec ces anciennes méthodes ; plutôt que d'éclairage public, on parle maintenant de « lumière urbaine » ou encore des « lumières de la ville ». (Deleuil, 2009; Kutlu et Manav, 2013)

Suivant ce nouveau paradigme, la notion d'ambiance occupe une place prépondérante (Bille, Bjerregaard et Sørensen, 2015; Cartier, 1998; Deleuil, 2009 et 2010; Deleuil et Toussaint, 2000; Edensor, 2015; Narboni, 1995 et 2006; Sørensen, 2015) et la question de la quantité de lumière est supplantée par celle de la qualité. La démarche ne consiste plus à « sécuriser » la ville la nuit, mais à la révéler, à valoriser ses espaces publics et à hiérarchiser les éléments de son paysage. Les gestes posés se veulent plus respectueux des usagers et plus sensibles aux multiples temporalités de la ville, de telle sorte que l'éclairage devrait favoriser son

appropriation nocturne par les citoyens et les visiteurs. De surcroît, la question de la qualité de l'éclairage ouvre sur celle du développement durable et d'une plus saine gestion de la consommation électrique des installations. Dans l'ensemble, l'urbanisme lumière est considéré par Deleuil (2009) comme une reconnaissance de la dimension politique de l'éclairage public.

L'importance de la place qui est désormais accordée à la lumière en aménagement urbain se traduit notamment dans l'émergence de la figure du concepteur lumière. En France, cette profession apparaît au courant des années 1980 et son existence se formalise en 1995 par la création de l'ACE, l'Association des concepteurs lumière et éclairagistes. (Fiori, 2000 ; Narboni, 1995) Tandis que la première génération était surtout autodidacte, issue notamment des milieux de l'éclairage scénique et des arts visuels, l'Institut National des Sciences Appliquées de Lyon a lancé en 2014 un Master spécialisé en éclairage public. Les tâches du concepteur lumière sont multiples, depuis l'illumination d'un bâtiment unique à l'élaboration d'un schéma directeur d'aménagement lumière (SDAL), mais son travail doit toujours combiner une maîtrise des dimensions technique et sensible de l'éclairage. (Fiori, 2000)

Outre le SDAL, d'autres outils de planification tels que le plan lumière et la charte lumière encadrent la pratique de l'urbanisme lumière ; Deleuil (2010 : 53) note toutefois que ce lexique « n'est pas stabilisé et ne le sera probablement jamais. » À titre indicatif, sachant que la compréhension de ces termes diffère selon les intervenants, la réflexion globale et à long terme pour l'ensemble d'un territoire (ville, arrondissement ou quartier) est généralement prise en charge par le SDAL, alors que le plan lumière vise « à dessiner la silhouette nocturne d'une ville » et à identifier « une collection d'édifices à éclairer » sur une échéance plus courte. (Narboni, 1995 : 47) Enfin, la charte lumière définit les aspects techniques et matériels de ces réalisations. C'est encore une fois dans les années 1980 que l'adoption de ces instruments s'est généralisée, mais Narboni (2003 et 2012) souligne que des plans directeurs d'éclairage avaient déjà été expérimentés en 1964, lors de la création de cinq villes nouvelles dans la région de Paris.

Au demeurant, il est possible d'affirmer que l'ancêtre du plan lumière est né à Chicago en 1893, lors de l'Exposition colombienne²⁹, grâce aux bons soins de l'ingénieur des laboratoires d'Edison, Luther Stieringer. (Neumann, 2002c) En effet, ce dernier recherche une cohérence inédite dans la mise en lumière du site (Nye, 1994), laquelle ne sera que la première étape de son parcours spécialisé dans la planification d'ensemble de l'éclairage des grandes expositions³⁰. En 1901, dans la foulée de l'Exposition panaméricaine de Buffalo, il publie un article à l'intention de ses confrères où il déconseille explicitement d'utiliser des lampes trop brillantes, trop puissantes ou de technologies différentes afin de privilégier une illumination uniforme de l'espace des festivités. Quant au traitement des bâtiments, il recommande de souligner leur contour pour qu'ils se démarquent du fond noir de la nuit car, de cette façon, « l'imagination peut s'épanouir et cette liberté est agréable à tous les esprits intelligents.³¹ » (Stieringer, 1901) Stieringer exprime là une réflexion qui demeure d'actualité, à savoir que le plan lumière en est aussi un d'obscurité. (Narboni, 2003 ; Slavid, 2015)

De nos jours, la prise en compte de plus en plus grande de l'urbanisme lumière par les administrations municipales s'explique entre autres facteurs par son incidence positive présumée sur la qualité de vie des citoyens. Ainsi, on en vient à considérer que l'éclairage public, plus qu'une question technique, est d'abord une question sociale. (CERTU, 2006; Corten, 2009; Deleuil et Toussaint, 2000; LUCI, 2011 et n.d.; Masbouni et de Gravelaine, 2003) Cette action bienfaitrice de la lumière urbaine sur les communautés locales entre en jeu, par exemple, lorsqu'il s'agit « de recréer du lien social dans les quartiers les plus en difficulté et de redonner une fierté à leurs

²⁹ Cette exposition marquera aussi l'histoire de l'éclairage grâce à « l'utilisation à grande échelle du courant alternatif promu par Tesla et Westinghouse » (Kuntz, 2011 : 86), une avancée technique importante pour la distribution de l'électricité.

³⁰ Il n'est cependant pas le seul « illuminating engineer » à cette époque, comme en témoigne en 1907 la création aux États-Unis d'une association chargée de faire valoir les intérêts de la profession. (Nye, 1991 [1990] et 1994)

³¹ Notre traduction : « Thus the imagination is given a chance, and this freedom is pleasant to all intelligent minds. »

habitants, de renouveler des espaces en friche, de redessiner les contours de la ville ou de redéfinir ses usages ». (LUCI, 2011 : 5) La mobilisation de la notion d'ambiance, qui fait du confort des usagers le principal objectif, s'inscrit aussi dans la poursuite de cette reconnaissance du rôle du projet d'éclairage dans la vie de la cité. Bien qu'une illumination soucieuse de l'expérience des citoyens ne puisse à elle seule transformer complètement les usages d'un espace public, on soutient que des coloris et une intensité lumineuse mieux adaptés pourront favoriser un renouvellement des activités nocturnes qui s'y déroulent et renforcer le lien social³².

Un autre facteur du succès de la discipline réside dans sa contribution potentielle à l'image nocturne de la ville et, par le fait même, au tourisme nocturne. (Alves, 2007; Cartier, 1998; Deleuil, 2010; Guilhot, 2007; LUCI, 2012 et n.d.; Narboni, 2012) La *Charte LUCI de l'Éclairage Urbain*, un document qui se veut une référence pour les villes engagées dans une politique globale de mise en lumière, stipule sans réserve au point 1.5 que « [p]ar sa capacité à embellir et améliorer l'image d'une ville et de ses quartiers, l'éclairage constitue une force d'attraction pour les habitants, les touristes, ainsi que pour les activités commerciales et économiques. » (LUCI, n.d. : 3) Cette perspective associe le développement d'une offre d'activités nocturnes, notamment sous la forme d'illuminations spectaculaires et de festivals lumière, et l'augmentation du nombre de nuitées enregistrées dans les établissements d'hébergement. (Evans, 2012; LUCI, 2012; Narboni, 2012) La confiance dans la relation féconde entre la lumière, l'image de la ville et le tourisme est d'ailleurs réitérée dans moult publications, malgré le fait que les retombées économiques de l'urbanisme lumière soient difficilement quantifiables. (Deleuil, 2010 : 54) L'un de ces ouvrages optimistes, *Light as a tool for tourism development* (LUCI, 2012) propose que des habitants fiers des illuminations qui magnifient leur ville en deviennent des ambassadeurs, ce qui contribue à augmenter l'attractivité de la ville. Un phénomène

³² Il est à noter que, dans la plupart des publications consultées portant sur l'urbanisme lumière, la notion de lien social est souvent évoquée sans toutefois être explicitée. Il nous semble que cette absence de définition constitue une limite au développement d'une réflexion soutenue portant sur les effets de l'éclairage urbain sur le lien social, confinant cette notion à un usage quelque peu fourre-tout et non problématisé dans ce champ d'étude.

qu'Alain Guilhot (2007 : 55), l'un des principaux artisans du premier plan lumière lyonnais, a déjà décrit comme la « [m]agie de la lumière qui fédère dans la même découverte ou redécouverte du paysage urbain tous ceux qui vivent la ville et ceux qui la visitent. »

L'enthousiasme à l'égard des effets bénéfiques de l'urbanisme lumière sur l'image des villes a conduit en 2002 à la mise en place, à l'initiative de la Ville de Lyon, de l'association Lighting Urban Community International (LUCI). Après 15 années d'existence, ce réseau compte 70 villes membres³³, principalement situées en Europe, mais parmi lesquelles se trouvent également des représentantes de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique. La raison d'être de l'association est de favoriser l'échange de savoirs et de compétences entre les villes désireuses de mettre la lumière au cœur de leur identité territoriale.

4.2. La Ville Lumière, de Paris à Lyon

Comme nous l'avons déjà évoqué et tel que le confirme l'implication d'un grand nombre d'acteurs au sein de LUCI, le statut de « ville lumière » connaît un engouement sans précédent, réservé qu'il était, depuis longtemps, à Paris. Nous tenterons maintenant de retrouver les origines de cette appellation et de comprendre comment la Ville de Lyon a pu se positionner comme une référence en la matière.

Paris, Ville Lumière

Quelle est l'origine, réalité historique ou sensible, du surnom de Ville Lumière dont la capitale française est affublée? S'il n'existe pas de consensus à ce sujet, Benjamin (1978 [1929] : 307) avance en 1929 que « ce ne sont pas seulement le ciel et l'atmosphère, pas seulement les publicités lumineuses sur les boulevards du soir qui ont fait de Paris la "ville lumière" », c'est également la « débauche de miroirs » qui la tapissent. Plus récemment, l'historien Wolfgang Schivelbusch (1993 [1983] : 10) a

³³ De même qu'une quarantaine de membres associés aux statuts divers : fabricants de luminaires, agences de concepteurs lumière, événements, *etc.* Deux organisations montréalaises apparaissent dans ce lot, le Partenariat du Quartier des spectacles et l'organisme Montréal en Histoires.

quant à lui proposé que cette appellation soit due, « d'une part, au siècle des Lumières, dont [Paris] fut le centre, et, d'autre part, à ce lieu de plaisir très éclairé que constituaient les boulevards au XIX^e siècle ». Nous serions ainsi passé de la « ville des Lumières » à la « Ville Lumière », un glissement cohérent en regard du rôle que la métaphore de la lumière occupait dans les réflexions philosophiques de cette époque et, surtout, en regard de leur spatialisation. La deuxième partie de l'explication de Schivelbusch rejoint également l'interprétation de Benjamin, qui affirmera dans ses écrits sur Baudelaire que le Second Empire correspond au moment où « le ciel étoilé fut chassé de l'image d'une grande ville ». (Benjamin, 2002 [1938] : 78) Cela étant dit, une autre piste d'explication attribue plutôt la naissance du terme aux visiteurs anglophones qui, dès le XVII^e siècle, auraient commencé à nommer la métropole française « the City of Light ». En effet, déjà sous le règne de Louis XIV, Paris était présentée dans de nombreux guides comme la « capitale du monde » (Welch, 2011) et jouissait d'une illumination publique sans précédent – qui impressionna notamment le Britannique Martin Lister (1698 : 23) lors d'un séjour qu'il y effectua en 1698 – ce qui pourrait soutenir cette proposition.

Il est donc difficile d'identifier d'où provient cette réputation, l'élément déclencheur de cette représentation qui ne pâlit pas. Bien que les nouvelles prétendantes au titre se bousculent, Paris demeure *la* Ville Lumière, tandis que les autres ne sont que *des* villes lumière. Celles-ci sont bien souvent inspirées par l'exemple de Lyon, qui a entrepris dans les années 1980 de revitaliser son image en accordant à la lumière une place de choix dans ses aménagements et ses opérations de marketing. Dans ce cas, comme nous le verrons, les moments fondateurs de cette identité se repèrent aisément.

Lyon, la lumière devenue branding

Le premier plan lumière lyonnais a été adopté en 1989, sous l'égide du maire Michel Noir³⁴ et de son adjoint, chargé de l'urbanisme, Henry Chabert. Il s'inscrit dans un vaste programme de rénovation urbaine comprenant également un plan vert, qui vise

³⁴ Maire de Lyon de 1989 à 1995.

la protection et la mise en valeur des sites dits naturels, et un plan bleu, qui concerne le réaménagement des berges de la Saône et du Rhône. Avant cette année charnière, quelques illuminations réalisées pour la plupart par Alain Guilhot s'inscrivaient déjà dans le paysage nocturne de la ville, mais leur nombre augmentera rapidement par la suite. À peine cinq ans plus tard, Roger Narboni (1995 : 114) recense 105 mises en lumière pérennes réalisées sur le territoire lyonnais. Elles ciblent principalement les monuments et les ponts. (Fig. 4.1) De nouveaux luminaires conçus spécifiquement pour Lyon apparaissent aussi dans les rues, résultat d'un concours international remporté par l'architecte Jean-Michel Wilmotte. (Bouchet et Bouit, 2010; Narboni, 1995)



Figure 4.1 Laurent Fachard, mise en lumière de l'hôtel de ville de Lyon, 1994, place des Terreaux. Crédit photo : Josianne Poirier, novembre 2014.

L'objectif de ce premier plan lumière est « d'embellir la ville, de la rendre plus accueillante, de développer les usages et les fréquentations et de créer des ambiances différentes selon les voiries. » (Bouchet et Bouit, 2010 : 6) À cette époque, Lyon est en proie à une certaine morosité économique et l'administration fraîchement élue à l'hôtel de ville cherche à lui conférer un dynamisme nouveau : « la

prospérité ne repose plus sur le travail et l'industrie, mais sur les services et les affaires. Place donc, dans les discours, à Lyon ville-lumière, attractive et conviviale, où l'on signe des contrats de jour comme de nuit. » (Deleuil et Toussaint, 2000 : 53) C'est donc une volonté politique forte de redorer l'image de la ville qui s'exprime au travers de l'élaboration et de l'application du plan lumière, dont tout un travail de communication a habilement affirmé la figure pionnière, alors que d'autres initiatives similaires avaient pourtant cours au même moment³⁵. Dès lors, la lumière est vouée à un rôle central dans le rayonnement international de Lyon.

Cette stratégie a porté ses fruits, mais l'apparition sur le marché de nouvelles technologies d'éclairage comme les DEL, de même que la montée des préoccupations concernant le développement durable, ont graduellement conduit à la désuétude du premier plan lumière. Qu'à ne cela tienne, une seconde version est adoptée en 2004 (Ville de Lyon, 2005), dans la foulée de l'élection au poste de maire de Gérard Collomb³⁶. Cette nouvelle mouture vise à :

ouvrir le champ de la création, intégrer les nouvelles possibilités techniques, mieux utiliser la lumière dans un souci de développement urbain ou social, prévenir les risques de cacophonie lumineuse, réduire les consommations énergétiques des lampes et les pollutions nocturnes. (Ville de Lyon, 2005 : 2)

Tandis que le plan lumière de 1989 se caractérisait par une approche patrimoniale, celui de 2004 met l'accent sur les ambiances, les rythmes de la ville et la prise en considération des quartiers. Il s'accompagne d'un important programme d'expérimentation réalisé en collaboration avec des laboratoires universitaires. Baptisées Evalum, ces opérations permettent de tester des installations d'éclairage innovantes, à la fois « du point de vue technique par les experts, et du point de vue de leur valeur d'usage par les habitants ». (Deleuil, 2009 : 10)

À elles seules, les mises en lumière pérennes associées aux deux plans lumière successifs n'auraient cependant pas suffi à transformer radicalement l'image de la

³⁵ Narboni (2003 : 21) souligne notamment que la Ville d'Édimbourg (Royaume-Uni) a aussi adopté un plan lumière en 1989.

³⁶ Maire de Lyon de 2001 à 2017.

ville ni à la positionner comme chef de file de l'urbanisme lumière. La création de LUCI, en 2002, est l'un des gestes qui participent à affirmer et à consolider cette position, les bureaux de l'association internationale étant toujours situés sur la presqu'île de Lyon. À cela s'ajoute le développement soutenu d'un volet événementiel, dont l'importance stratégique a été identifiée dès 1989 lorsque Michel Noir a souhaité que soit ravivée la fête du 8 décembre. (Narboni, 1995) En effet, une tradition populaire voulait que cette nuit-là, les Lyonnais posent des lumignons à leurs fenêtres. Dans le cadre de l'opération de *branding* qui s'amorçait, les inaugurations de nouvelles illuminations allaient avoir lieu à cette date, tous les ans. À la fin des années 1990, cette pratique gagne en importance jusqu'à devenir la Fête des Lumières, un festival se déroulant sur quatre jours. (Bouchet et Bouit, 2010)



Figure 4.2 Moetu Batlle & David Passegand, *Les Anooki s'invitent à l'opéra*, 2014, Fête des Lumières de Lyon. Crédit photo : Josianne Poirier.

En 2014, on estime qu'entre 2 et 4 millions de visiteurs participent annuellement à la Fête des Lumières. Ils y viennent pour voir les nombreuses installations présentées dans l'espace public, depuis le simple habillage coloré des lampadaires jusqu'aux

projections architecturales et autres « objets » lumineux³⁷. (Fig. 4.2) L'événement est l'occasion de déployer dans la ville des propositions dynamiques qui, parce qu'elles intègrent davantage le mouvement, la couleur et parfois même l'interactivité, pourraient irriter les riverains si elles étaient actives à longueur d'année. Au-delà de sa dimension festive et populaire, la Fête des Lumières est également un important rendez-vous commercial. Elle peut être envisagée comme un « immense show-room à ciel ouvert » où des « délégations étrangères et organisateurs de festivals lumière repèrent les créations et les artistes qu'ils accueilleront dans le cadre de leurs propres événements. » (Ville de Lyon, 2014 : 31) Dans le milieu de l'éclairage, il est d'ailleurs coutume de dire que cette fête est à la lumière festive ce que le Festival de Cannes est au cinéma³⁸.

Devenue un élément phare de la réputation internationale de la Ville de Lyon, la Fête des Lumières se déroule toujours autour du 8 décembre, tel que la tradition l'exige. Mais de quelle tradition s'agit-il exactement? Tout commence en 1852. Cette année-là, les célébrations entourant l'inauguration de la statue dorée de la Vierge qui sera posée au sommet du clocher de la Basilique de Fourvière sont déplacées du 8 septembre (fête de la nativité de la Vierge) au 8 décembre (fête de la conception de la Vierge) en raison de la crue des eaux de la Saône qui inonde l'atelier de Joseph-Hugues Fabisch, chargé de la production de l'effigie. Le 8 décembre, la bénédiction de la statue a bel et bien lieu, mais une pluie abondante débute en fin d'après-midi et oblige les organisateurs à reporter les festivités prévues en soirée. Or, vers 19 heures, l'averse cesse et les fidèles posent de petits lampions à leurs fenêtres pour rendre hommage à la Vierge. (Dujardin, 2008) De nos jours, le récit que l'on fait de cette journée insiste beaucoup sur le caractère spontané et populaire de ce geste. Il semble cependant que rien ne fût vraiment improvisé, car le comité organisateur planifiait depuis plusieurs mois déjà de créer un événement exceptionnel grâce à un grand nombre d'illuminations. (Dujardin, 2008) Malgré tout, de petites flammes sont

³⁷ En 2014, l'événement compte plus de 75 interventions.

³⁸ Certaines villes comme Moscou, en 2013, et Dubaï, en 2014, vont tout simplement demander à la Ville de Lyon d'assurer la direction artistique de leur événement. (Ville de Lyon, 2014 : 37)

apparues à nouveau aux fenêtres de la ville le 8 décembre 1853, puis encore l'année suivante, et cette habitude a traversé le XX^e siècle³⁹.

Le « geste spontané » qui a été posé en 1852 s'affirme désormais comme un acte originel qui justifie l'engagement de Lyon dans la mise en scène de la ville par l'éclairage. Ce récit de légitimation est mobilisé aussitôt qu'il s'agit de démontrer l'unicité de la Fête des Lumières, comme le démontre le dossier de presse de l'édition 2014 : « La Fête des Lumières est un événement incomparable, car à la différence d'autres manifestations d'envergure en France et à l'étranger, elle est indissociablement liée à son territoire et à l'histoire de la Ville de Lyon. » (Ville de Lyon, 2014 : 5) Le caractère prétendument « populaire » de ce rituel est aussi évoqué régulièrement par Gérard Collomb – alors qu'il est encore maire de la ville –, pour souligner les valeurs de solidarité propres à Lyon. (Mairie de Lyon, 2014 : 7) Son successeur, Georges Képénékian⁴⁰, n'en fait pas moins lorsqu'il évoque cette « tradition née il y a 165 ans, ce jour où les Lyonnais déposèrent spontanément un lumignon sur le rebord de leur fenêtre : un geste simple qui véhicule des valeurs de fraternité et de paix. » (Mairie de Lyon, 2017 : 7)

Ainsi, bien que Lyon soit également la ville des frères Lumière, figures importantes des débuts du cinéma, et celle d'André-Marie Ampère, qui donna son nom à l'unité de mesure de l'intensité d'un courant électrique, ce sont les illuminations du 8 décembre 1852 qui ont été sélectionnées pour forger une mythologie locale inédite. Une forme de réduction narrative est à l'œuvre où les politiques urbaines et l'identité territoriale revendiquée (« Lyon, ville lumière »), sont justifiées par un acte inaugural, révélateur à la fois du tempérament des Lyonnais et de ce qui serait leur rapport privilégié avec la lumière. Ce que Dujardin (2008) présente comme une « entrée en tradition » s'accompagne par ailleurs d'une mise à l'écart de l'origine religieuse⁴¹ de

³⁹ Notons qu'à la fin du XIX^e siècle, le rituel du 8 décembre subit une récupération commerciale, en plus d'être au cœur d'une querelle opposant les catholiques ultramontains et les autorités municipales. (Dujardin, 2008)

⁴⁰ Élu maire de Lyon en juillet 2017.

⁴¹ Il est vrai que beaucoup d'églises restent ouvertes les soirs de la Fête des Lumières, mais les communications officielles l'entourant la présentent comme un événement laïc.

l'événement au profit d'une exploitation de ses formes de visibilité et de sa dimension populaire. Ce sont les illuminations elles-mêmes que l'on convoque, plutôt que les raisons initiales de leur existence.

Il semble pertinent de rappeler ici que l'une des principales fonctions du mythe moderne est de présenter les choses comme *allant de soi*, ce qu'il accomplit en apparaissant sous les traits d'un système de faits, alors qu'il est un système de valeurs. (Barthes, 2014 [1957]) Grâce au récit des événements de 1852, le statut de ville lumière de Lyon est en quelque sorte naturalisé et les politiques urbaines axées sur l'image de la ville et la lumière prennent les airs d'une évidence, voire d'un impératif. Presque 30 ans après l'adoption du premier plan lumière, le pari de Michel Noir et de son équipe est remporté et l'administration municipale actuelle peut se vanter de gérer un véritable pôle de l'urbanisme lumière, tant du point de vue culturel, intellectuel, qu'économique et industriel⁴². Si la « recette » lyonnaise est souvent imitée, elle ne fait cependant pas consensus, certains estimant que l'éclairage a défiguré le paysage nocturne de la ville. Parmi eux se trouve Roger Narboni (2012 : 85) qui écrit que Lyon « semble aujourd'hui proche d'une overdose d'éclairage », tandis que, pour sa part, Claude Eveno (2003 : 97) appréhende la Fête des Lumières comme un « déluge kitsch », symptomatique de « la mort de la ville dans un tout Las Vegas ».

Ces bémols affectent cependant assez peu l'image de Lyon et n'ont pas empêché que des municipalités dispersées aux quatre coins du monde s'en inspirent. Dorénavant, nombreuses sont celles qui se sont dotées d'outils de planification tels qu'un plan lumière ou un SDAL, en plus d'un volet événementiel prenant souvent la forme d'un festival lumière. Par exemple, Eindhoven, la cinquième plus grande ville des Pays-Bas, dispose d'un plan lumière depuis 1995, qu'elle a mis à jour en 2004. Cette nouvelle mouture vise à mettre en valeur l'identité singulière de la ville que l'on qualifie de *brainport* et à la positionner comme un pôle de design et d'urbanisme

⁴² D'importants joueurs commerciaux tels que Philips et EDF sont maintenant installés dans la région.

intelligent⁴³. Depuis 2006, elle accueille aussi le festival Glow. Tous les mois de novembre, pendant une semaine, il propose une série d'installations lumineuses dans les espaces publics d'Eindhoven. Si la ville néerlandaise est d'une taille relativement modeste, avec un peu plus de 200 000 habitants, de grandes agglomérations comme Singapour, qui compte 5,6 millions d'habitants, misent aussi sur l'attractivité de la lumière. La cité-état dispose non seulement d'un plan lumière dont l'objectif est de souligner l'ambiance différente de chacun de ses quartiers centraux tout en préservant la cohérence de son *skyline* (Slavid, 2015), mais également d'un festival lumière, le i Light Marina Bay. Plusieurs autres villes pourraient encore être mentionnées, comme Gand (Belgique), Shanghai (Chine) et Medellín (Colombie), mais nous proposons maintenant de traiter plus spécifiquement de l'influence de l'approche lyonnaise sur le territoire à l'étude dans la thèse.

4.3 La mise en lumière de Montréal

Afin de mieux comprendre la teneur de l'engouement montréalais pour les illuminations monumentales, il importe d'abord de situer le contexte dans lequel celles-ci s'inscrivent. À cet effet, les pages qui suivent offrent une brève histoire de l'éclairage public à Montréal et de l'influence graduelle de l'urbanisme lumière sur les pratiques locales. Nous verrons que, s'il était encore possible d'écrire en 1999 que « Montréal n'est pas une ville où cette culture de mise en scène de la ville a joué un rôle important » (Cardinal et Gauthier, 1999 : 1), un changement d'attitude s'opère au début des années 2000. On assiste alors à une accélération de la réflexion sur la mise en lumière de la ville et à une augmentation du nombre d'installations d'éclairage scénographique, dont les célébrations entourant le 375^e anniversaire de Montréal⁴⁴ seront un point culminant, en 2017. Le contexte discursif qui encadre le déploiement de ce flamboiement nocturne, à savoir la volonté d'affirmer Montréal

⁴³ En ligne : <http://www.archlighting.com/planning/master-plan---eindhoven--the-netherlands.aspx>, consulté le 8 mai 2017.

⁴⁴ À cet égard, *Cité mémoire* et *Connexions vivantes* sont considérés comme des legs officiels de ces célébrations.

comme une métropole culturelle et une « ville intelligente », fera en soi l'objet d'une présentation dans la section suivante (au point 4.4).

L'éclairage public à Montréal aux XIX^e et XX^e siècles

C'est sur la rue Saint-Paul, en 1815, que sont installés les tout premiers réverbères de l'île. (Massicotte, 1999 : 26) Au nombre de vingt, ils fournissent une très faible lueur grâce à la combustion de l'huile de baleine. Deux décennies plus tard, l'éclairage au gaz remédie à cette situation. Bien que la clarté dispensée par ce nouveau dispositif demeure relativement instable, une première usine à gaz est construite à proximité de la prison au Pied-du-Courant et le réseau est officiellement inauguré le 23 novembre 1837. (Hogue, Bolduc et Larouche, 1979 : 16-18) À partir de ce moment, le processus de mise en lumière de la ville s'accélère. Alors qu'en 1840, on compte sur le territoire montréalais quelque 183 lampadaires, en 1872, le nombre s'élève désormais à 1 840, dont seulement 345 fonctionnent au pétrole, tandis que les 1 495 autres sont alimentés au gaz. (Hogue, Bolduc et Larouche, 1979)

La lumière électrique sera introduite à Montréal par un fabricant de meubles, J.A.I. Craig. Lors de son voyage à l'Exposition universelle de Paris en 1878, ce dernier est ébloui par les possibilités offertes par les lampes à arc et il conçoit le projet de les commercialiser⁴⁵ dans sa ville d'origine. (Larouche, 1991) Après un premier essai concluant réalisé à la maison des Jésuites, il organise au Champ-de-Mars une démonstration publique de la lampe à arc. (Fig. 4.3) Le 16 mai 1879, une foule vierge de toute expérience de l'électricité se réunit pour contempler la puissance de ce « véritable *soleil de nuit* ». (Hogue, Bolduc et Larouche, 1979 : 22)

⁴⁵ Une intention qui se concrétise en 1883, alors qu'il transforme « une partie de sa manufacture de meubles pour y fabriquer des dynamos, des lampes à arc et à incandescence. » (Hogue, Bolduc et Larouche, 1979 : 27)

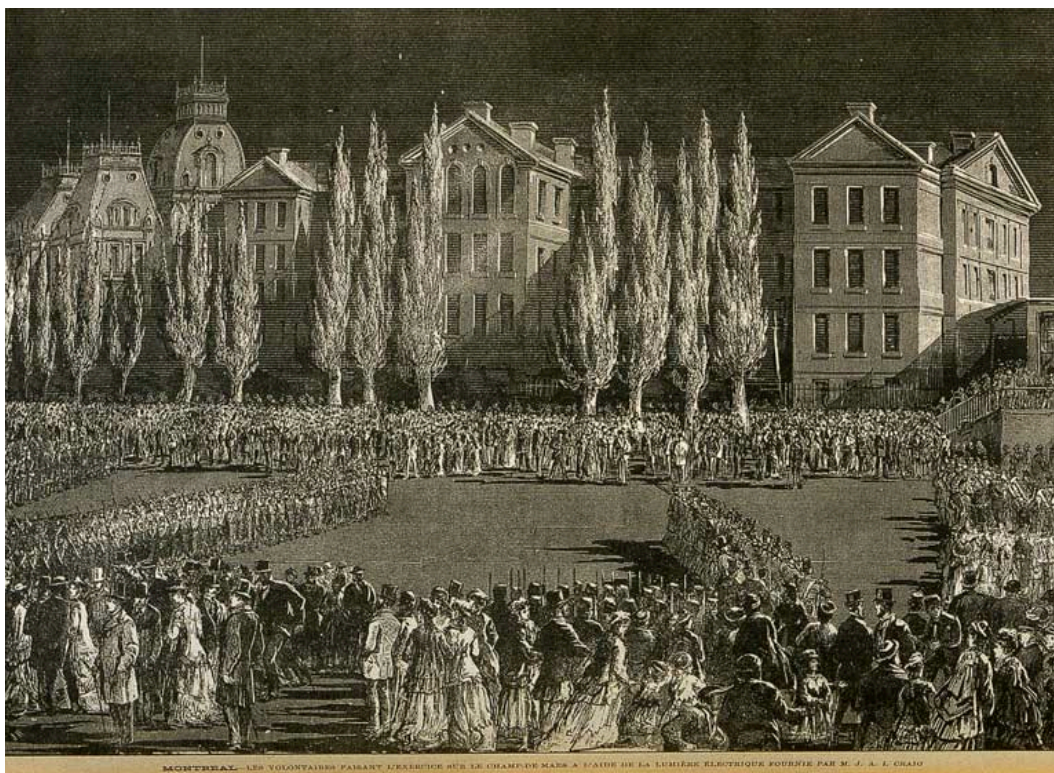


Figure 4.3 James Weston. « Montréal – Les volontaires faisant l'exercice sur le Champ-de-Mars à l'aide de la lumière électrique fournie par M. J.A.I. Craig », *L'opinion publique*, vol. 10, n° 23, 5 juin 1879, p.274. Source : <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2070169>.

La première installation extérieure permanente de lampes électriques au Canada a lieu sur les quais du Port de Montréal, où 16 lampes à arc brillent dans la nuit à compter de 1880. Elles inaugurent une période où plusieurs techniques d'éclairage se côtoient dans les rues de la métropole, la transition vers les lampadaires électriques s'effectuant d'abord sur les principales artères commerciales. (Hogue, Bolduc et Larouche, 1979) À la fin des années 1890, la région de Montréal est alimentée par deux centrales électriques, l'une située à Lachine et l'autre, à Chambly. (Larouche, 1991 : 21) Les décennies qui suivent correspondent surtout à une période de consolidation du réseau, notamment par l'installation de modèles de réverbères électriques conçus spécialement pour Montréal.

En 1955, l'hôtel de ville est doté d'un « éclairage décoratif » qui vise à « mieux le faire détecter et admirer » (Architecture-bâtiment-construction, 1955 : 39), puis une première Politique d'éclairage public est adoptée en 1964, avec l'objectif de « distinguer certaines rues commerciales ». (Ville de Montréal, 2017b) Elle est remplacée en 1989 par la politique *Éclairer Montréal* (Ville de Montréal, 1989), où les préoccupations concernant la voirie sont également dominantes. Fidèle aux tendances de l'époque, l'approche montréalaise de l'éclairage public dans la deuxième moitié du XX^e siècle priorise l'éclairement des voies de circulation et la mise en valeur de quelques bâtiments patrimoniaux.

C'est l'opération lumière du Vieux-Montréal, débutée en 1995, puis le plan lumière du Quartier international (2004) et le plan lumière du Quartier des spectacles⁴⁶ (officialisé en 2006) qui vont marquer l'application de considérations davantage esthétiques et symboliques à l'espace urbain. Il faut cependant noter que ces projets n'émanent pas des mêmes acteurs; si le premier est chapeauté par une équipe de la Ville, les deux autres relèvent d'organisations paramunicipales. Cette différence est symptomatique de l'organisation du milieu montréalais de la lumière urbaine, où se côtoie un grand nombre d'initiatives porté par des entités aux statuts variés, parfois au risque de sacrifier la cohérence du paysage nocturne. À cet égard, la Direction des transports de la Ville de Montréal, dont relèvent trois experts municipaux en éclairage public, a amorcé en 2018 une étude ayant pour objectif la réalisation d'un plan lumière pour le centre-ville. Une nouvelle politique d'éclairage, largement inspirée du fascicule portant sur l'éclairage du *Guide d'aménagement durable des rues de Montréal* (Ville de Montréal, 2017b), devrait aussi être présentée au conseil municipal au courant de la même année⁴⁷.

⁴⁶ Le plan lumière du Quartier des spectacles fait l'objet d'une étude en profondeur au chapitre 5. Toutefois, puisque nous ne visons pas l'exhaustivité, mais l'exploration et la compréhension des nouvelles formes de la fantasmagorie, nous choisissons de ne pas traiter dans la thèse du plan lumière du Quartier international de Montréal.

⁴⁷ Source : Isabelle Lessard, entretien réalisé le 19 février 2018.

L'opération lumière du Vieux-Montréal

Premier jalon d'un changement d'attitude face à la mise en lumière de la ville, l'opération lumière du Vieux-Montréal fait suite au constat d'une mise en valeur inadéquate de l'arrondissement historique⁴⁸ de Montréal à la tombée de la nuit, alors qu'il s'agit pourtant d'une destination touristique importante. L'opération lumière doit corriger les erreurs d'un éclairage fonctionnaliste en lui substituant « une véritable écriture lumière porteuse de l'identité de Montréal. » (Ville de Montréal, 1996 : 7) De manière avouée, l'approche patrimoniale qui est retenue s'inspire fortement de ce qui a été accompli à Lyon⁴⁹. (Tremblay, 1997) Elle allie tout à la fois une réflexion sur l'éclairage fonctionnel et l'éclairage architectural qui est formalisée dans un SDAL et un plan lumière.

Les grands principes directeurs de cette opération lumière sont les suivants :

[...] l'illumination de la frange du quartier et des bâtiments, l'éclairage des huit grands axes de pénétration, des repères verticaux (bâtiments institutionnels, clochetons, tourelles, dômes), des ensembles autour des places publiques, des monuments et des quatre bornes d'entrée. (Tremblay, 1997 : 42)

Elle donne lieu à des interventions lumineuses de types divers, telles qu'un travail sur les axes visuels de la rue Saint-Paul, la mise en valeur dramatique du silo n° 5 ou encore un rehaussement du faite des édifices qui entourent la place d'Armes. En 2017, on estime qu'environ 80 % du plan lumière est réalisé. (Ville de Montréal, 2017b)

Dans les documents de présentation de l'opération lumière, l'emphase est mise sur la notion d'ambiance. (Cardinal et Gauthier, 1999; Tremblay, 1997; Ville de Montréal, 1996) On y repère également un changement de lexique où l'expression « lumière urbaine » est de plus en plus utilisée, au détriment de celle d'« éclairage public ». Ces deux indices, parmi d'autres, attestent de la pénétration en sol montréalais des

⁴⁸ Le Vieux-Montréal est délimité par le fleuve Saint-Laurent et les anciennes fortifications de la ville, et comprend les installations du Vieux-Port de Montréal. Il fait l'objet d'une présentation détaillée au chapitre 6.

⁴⁹ D'ailleurs, le concepteur lumière lyonnais Alain Guilhot a participé à son élaboration. Les autres membres de l'équipe étaient Sylvie Tremblay, Sylvie Blais, Aurèle Cardinal, Michèle Gauthier, Guy Pelletier et Gilles Arpin. (Ville de Montréal, 1996)

idées associées à l'urbanisme lumière et à ses modes opératoires. Désormais, il est souhaité que la lumière soit belle, festive ou signalétique, qu'elle accompagne un « programme narratif » (Cardinal et Gauthier, 1999 : 4) et qu'elle agisse comme une « valeur émotionnelle ajoutée ». (Ville de Montréal 1996 : 10)

L'influence de l'urbanisme lumière se traduit aussi par l'importance accrue qui est accordée à l'image de la ville après le coucher du soleil. « Dans ce scénario, nul doute que l'impact magique de la lumière est porteur d'une forme puissante de communication », affirment Cardinal et Gauthier (1999 : 10) au sujet du travail accompli dans le Vieux-Montréal. L'éclairage participe ainsi à une mise en scène urbaine qui doit révéler le patrimoine et l'identité de Montréal. Aperçue depuis les quais du Vieux-Port, la silhouette illuminée de la ville est d'ailleurs comparée à « un véritable panorama de carte postale. » (Morel et Proulx, 2004 : 34) Au tournant du XXI^e siècle, il semble de plus en plus clair qu'entre une politique d'éclairage et une politique d'image, il n'y a qu'un pas à franchir qui peut s'avérer très avantageux. Serait-ce aussi à ce moment que Montréal commence à s'affirmer comme une ville lumière ?

4.4. Montréal, métropole culturelle, ville intelligente... et ville lumière?

En vérité, il ne se trouve sans doute nulle part, mentionné noir sur blanc, que Montréal est une ville lumière ou encore que des acteurs souhaitent qu'elle le devienne, à l'instar de Lyon. Cela ne signifie pas pour autant que l'éclairage urbain n'y revêt pas une nouvelle fonction, liée aux possibilités révélées par l'urbanisme lumière. En effet, les illuminations spectaculaires s'y multiplient et il semble qu'elles soient malgré tout au service de valeurs fortement ancrées dans les imaginaires géographiques locaux. Notre proposition est que si la lumière n'est pas valorisée en elle-même, elle participe d'une mise en visibilité de narrations qui l'absorbent et en tirent profit, soit celles qui entourent les statuts de métropole culturelle et de « ville intelligente et numérique ». Ces identités revendiquées sont ainsi données à voir au sein du paysage nocturne de la ville par l'entremise d'interventions comme le plan

lumière du Quartier des spectacles, *Cité mémoire* et *Connexions vivantes*. L'entrelacement de ces discours textuels et visuels sera étudié minutieusement dans nos études de cas, mais nous offrons ici un aperçu de la teneur des récits qui orientent depuis quelques années les politiques montréalaises. Cet aperçu sera l'occasion de constater que bien que le *branding* de ville lumière n'ait pas été adopté en tant que tel, le potentiel d'enchantement des illuminations monumentales n'a pas échappé à certains décideurs municipaux et à d'autres acteurs de la société civile.

Montréal, métropole culturelle

Le titre choisi par la Ville de Montréal pour la politique de développement culturel qu'elle adopte en 2005 est explicite : *Montréal, métropole culturelle*. (Ville de Montréal, 2005) Celle qui lui succède en 2017 réitère par ailleurs ce positionnement, en le précisant de quelques enjeux prioritaires : *Montréal, métropole culturelle. Conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique et de la diversité*. (Ville de Montréal, 2017a) Le thème n'est pas nouveau. En 1996, le rapport *Montréal, métropole culturelle du Québec : des actions à entreprendre* (Laperrière et Latouche, 1996) trace déjà le chemin à suivre. L'une de ses principales propositions est la mise en place d'un véritable discours portant sur le caractère de métropole culturelle de Montréal, un discours qui pourra par la suite conduire à des politiques publiques conséquentes. Le rapport insiste également sur l'importance du rayonnement⁵⁰ de la ville, sans lequel elle ne pourra prétendre au statut qu'elle convoite. Les auteurs reconnaissent toutefois qu'il est difficile de mesurer le rayonnement et que « s'il faut en démontrer l'existence, c'est qu'il n'existe pas vraiment. » (Laperrière et Latouche, 1996 : 10) De surcroît, un questionnement

⁵⁰ Laperrière et Latouche (1996 : 8) identifient 12 critères pour reconnaître une métropole culturelle et le rayonnement est l'un d'eux : « 1) C'est d'abord, une question de « volume » d'activités culturelles : il doit être important ; 2) Une proportion élevée d'activités artistiques par rapport au reste du territoire ; 3) La vie culturelle et artistique de la métropole est habituellement l'expression d'une société et d'une culture plus large ; 4) Elle est aussi le reflet d'un cadre de vie urbain ; 5) Elle comporte un pari sur la modernité et la professionnalisation ; 6) La métropole culturelle recouvre un monde de tensions et de divisions ; 7) L'obsession de la diversité et du syncrétisme domine ; 8) C'est une scène permanente ; 9) On y trouve un maillage complet d'équipements, d'institutions et de réseaux ; 10) Elle se caractérise par un rayonnement et une hégémonie partagés ; 11) L'effet de vitrine et la fonction de relais y trouve leur compte ; 12) La volonté d'être et de demeurer une métropole est partout présente. »

essentiel demeure irrésolu : rayonner, pourquoi pas, mais où? Et que souhaite-t-on exactement faire rayonner? (Latouche, 1998 : 7)

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas la première fois que la culture se voit investie d'un rôle dans le développement de Montréal. Cela fut le cas lors de l'Exposition universelle de 1967 et encore lors des Jeux olympiques de 1976, deux événements dont les infrastructures « annonçaient déjà la ville festive aux accents postmodernes » (Sénécal, 1997 : 385) qui se concrétise graduellement au cours des années 1980, notamment avec la création des grands festivals⁵¹. On doit par ailleurs au rapport Pichette, publié en 1993, l'une des premières formulations officielles de la contribution à l'attractivité de Montréal que la culture pourrait avoir. L'un des neuf objectifs ciblés par le groupe de travail mandaté par le ministre des Affaires municipales de l'époque, Claude Ryan, est de faire de la métropole québécoise « [u]ne ville-région d'une culture originale où rayonneront à l'échelle internationale un milieu artistique créateur et une vie culturelle intense ». (GTMR, 1993 : 10) Quelques années plus tard, Sénécal (1997 : 384) observe que le titre de métropole culturelle convainc un nombre toujours plus grand d'acteurs « s'enorgueillissant d'un calendrier de fêtes et d'événements très chargés, fort d'équipements nombreux et diversifiés ».

Plus de deux décennies se sont écoulées depuis le rapport Pichette, mais la rivalité entre les grandes villes du monde demeure plus que jamais à l'ordre du jour et la culture conserve un rôle important dans la stratégie de distinction de Montréal. Aussi, l'une des 22 priorités identifiées par sa plus récente *Politique de développement culturel* est « de faire rayonner la marque Montréal », entre autres dans l'objectif de stimuler le tourisme culturel. (Ville de Montréal, 2017a : 116) Au cœur de cette Politique se trouve également l'idée que Montréal « doit miser sur la créativité de ses artistes et de ses entreprises culturelles et créatives pour réaliser son plein potentiel de développement. » (Ville de Montréal, 2017a : 39)

⁵¹ La première édition du Festival international de Jazz de Montréal a lieu en 1980, celle du Festival Juste pour rire en 1983 et celle des Francolies de Montréal en 1989.

À quelques nuances près, ces préoccupations étaient déjà énoncées dans le document de 2005 et la véritable nouveauté se trouve plutôt dans l'accent mis sur le numérique et sa complémentarité avec le *branding* de ville intelligente :

Pour la première fois, la *Politique de développement culturel* adaptée à l'ère numérique s'aligne sur l'ambition de la Ville d'être l'un des chefs de file des villes intelligentes et numériques, où les nouvelles technologies sont mises au service du citoyen. Les expérimentations en arts et en créativité numériques sont autant d'occasions d'enrichir l'expérience culturelle par de nouvelles formes d'expression et de joindre un plus grand nombre de citoyens. (Ville de Montréal, 2017a : 17)

À la question de ce qui devait rayonner, une réponse se précise sous la forme d'une expertise dans le domaine de la créativité numérique. Celle-ci s'accompagne d'une conception du territoire montréalais comme étant « intelligent » lui aussi et devenant « un incubateur propice aux expérimentations. » (Ville de Montréal, 2017a : 56) Dans ce contexte, les illuminations monumentales semblent parfaitement désignées pour incarner et révéler l'avant-gardisme technologique revendiqué. Le travail de Lemieux Pilon 4D Art, la compagnie à l'origine de *Cité mémoire*, est d'ailleurs mentionné comme un exemple de l'excellence montréalaise dans le domaine. (Ville de Montréal, 2017a : 57)

Montréal, ville intelligente et numérique

Il va sans dire que le soutien aux arts et à la créativité numériques apparaît comme une stratégie cohérente avec la volonté de faire rapidement de Montréal « la ville intelligente numéro 1 dans le monde ». (Ville de Montréal, 2014 : 4) Cette visée soulève toutefois des interrogations quant à la nouvelle identité territoriale mise de l'avant, à la nature de ses objectifs et des valeurs qu'ils véhiculent.

Le Bureau de la ville intelligente et numérique (BVIN) est créé en 2014. Il est présenté comme une réponse aux nombreux atouts dont Montréal dispose déjà dans le domaine de l'innovation technologique et qu'il suffirait de stimuler et de promouvoir pour devenir un leader mondial. S'il existe plusieurs définitions et compréhensions de ce qu'est une ville intelligente, voici celle qui est retenue :

Les villes intelligentes devraient être perçues comme des systèmes de personnes qui interagissent avec et à l'aide de flux d'énergie, de matériaux, de services et de financement, afin de catalyser le développement économique durable, la résilience et une qualité de vie élevée. Ces flux d'énergie et d'interactions deviennent intelligents grâce à une utilisation stratégique de l'information, de l'infrastructure communicationnelle et des services, dans le cadre d'un processus de planification et de gestion urbaine transparent répondant aux besoins sociaux et économiques d'une société. (*European Innovation Partnership on Smart cities and Communities – Strategic Implementation Plan*, cité dans Ville de Montréal, 2014 : 11)

A priori, il est difficile d'être en désaccord avec cette présentation qui demeure assez large, mais à quel type de gestes concrets conduit-elle exactement? Après trois années d'existence, le BVIN a notamment accompagné une refonte de la *Politique de données ouvertes* de la Ville de Montréal (2016), le développement de l'application INFO-Neige MTL, qui permet aux gens de connaître en temps réel l'état des chargements de la neige, et le déploiement d'un réseau public et gratuit de Wi-Fi dans le Vieux-Montréal, ce dernier projet voulant répondre à l'objectif spécifique de soutenir « l'expérience techno-touristique » de *Cité mémoire* en fournissant les infrastructures nécessaires au bon fonctionnement de son application mobile. (Ville de Montréal, 2017c)

Les réalisations du BVIN sont généralement valorisées pour leur impact positif sur le développement économique et le rayonnement de Montréal, mais également sur la qualité de vie des citoyens, ainsi que sur leur participation à la vie démocratique grâce au numérique. (Ville de Montréal, 2017c) Cette dernière dimension politique est comprise notamment comme une plus grande transparence institutionnelle portée par les données ouvertes et la valorisation d'approches de « cocréation » impliquant différentes parties prenantes de l'écosystème numérique, dont des « citoyens testeurs ».

Pour mieux saisir ce qui est en jeu, nous proposons de prendre un pas de recul pour examiner l'origine du concept de « ville intelligente » et certaines des critiques qui lui sont adressées. Comme bon nombre d'identités urbaines en vogue, il émerge dans le contexte de compétition interurbaine que nous avons décrit dans le deuxième

chapitre et il répond donc à une logique de distinction et de classement. (Attour et Rallet, 2014 ; Deakin, 2012 ; Kourtit, Nijkamp et Arribas, 2012 ; Vanolo, 2014) En effet, pour mériter ce statut, il faut se conformer à certains indicateurs quantitatifs qui permettent de comparer les villes entre elles et d'établir lesquelles sont les plus performantes. (Kourtit, Nijkamp et Arribas, 2012 : 233) De bons résultats lors de ces évaluations devraient ainsi confirmer la vitalité du développement économique d'une agglomération et son attractivité pour les entreprises, mais aussi, par association, la qualité de vie de ses résidents et sa valeur touristique. (Deakin, 2012 ; Kourtit, Nijkamp et Arribas, 2012) C'est la logique que nous rencontrons à Montréal et qui explique l'objectif d'être « la ville intelligente numéro 1 ». Selon Vanolo (2014), ce système de classification pose toutefois de nombreux problèmes, dont celui de réduire la complexité de chaque lieu scruté – comme s'il était un acteur unifié et motivé à remporter le défi technologique qui se présente à lui – à une simple donnée consignée dans un tableau. Vanolo souligne également que les critères d'évaluation qui fondent ces classements peuvent entraîner les municipalités à adapter leurs politiques de développement afin de mieux correspondre aux attentes des examinateurs externes, au détriment des besoins réels de la communauté.

Parmi les autres critiques formulées à l'égard de la ville intelligente se trouvent celles de son accointance avec le privé et le rôle qu'elle confère au citoyen qui se doit désormais d'être *smart*⁵² lui aussi. Ainsi, Kitchin (2014) souligne que le concept de ville intelligente est imprégné d'un esprit néo-libéral qui encourage la dérégulation sous prétexte de stimuler l'innovation, de même que la privatisation de nombreux secteurs de la société puisque les solutions technologiques choisies par les administrations publiques demeurent offertes principalement par de grandes entreprises telles que IBM, Microsoft, Intel, etc. Il s'ensuit le risque d'un

⁵² Bien que la définition de la ville intelligente demeure instable, les six caractéristiques identifiées par une étude de Giffenger et coll. (2007) font généralement consensus chez les chercheurs qui travaillent sur le sujet (Attour et Rallet, 2014 ; Vanolo, 2014) : économie intelligente, citoyens intelligents, gouvernance intelligente, mode de vie intelligent, milieu de vie intelligent, mobilité intelligente (*smart economy, smart people, smart governance, smart living, smart environment, smart mobility*).

« technological lock-in », c'est-à-dire la dépendance aux infrastructures et aux plateformes offertes par un seul acteur privé, dont la raison d'être demeure le profit plutôt que le bien commun, qui dispose alors d'un précieux monopole. (Kitchin, 2014 : 10) Quant au citoyen, il est attendu de lui qu'il s'implique activement dans le projet de ville intelligente, qu'il en soit le porteur docile. Cette vision « augmentée » de la participation citoyenne laisse toutefois à l'écart les personnes qui ne sont pas familières avec l'informatique, celles qui n'ont pas les moyens de posséder un téléphone « intelligent » et toutes celles qui sont déjà marginalisées par les politiques publiques. (Vanolo, 2014 : 893) Le citoyen intelligent rêvé, celui qui se géolocalise constamment, participe à des hackathons et partage sur les réseaux sociaux tout l'amour qu'il porte à sa ville ne correspond finalement qu'à une mince frange de la population.

Ces critiques invitent à la précaution et à nuancer le bilan positif du BVIN, en plus de remettre en question la croyance selon laquelle la gouvernance intelligente sert forcément une vie démocratique plus saine. D'ailleurs, dans une recherche que Joëlle Gélinas Duquette (2017 : 101-102) a réalisée sur les « assises idéologiques » et les « représentations de la démocratie » véhiculées par les discours portant sur l'appropriation montréalaise du concept de ville intelligente, son analyse l'amène à conclure que :

[...] les formes de régulations sociales et d'organisation politique promues dans le discours lié à la « ville intelligente et numérique » reposent sur la réification des dimensions économique et technologique; ces dernières étant posées comme faits sociaux sur lesquels aucune emprise politique n'est possible.

La réification de l'économie et de la technologie, faut-il le rappeler, constitue l'une des principales caractéristiques de la fantasmagorie benjaminienne et nos études de cas seront ainsi l'occasion d'explorer davantage les implications de cette réification, de la pister sous différentes formes et modes de visibilité. L'étude de *Connexions vivantes*, plus particulièrement, nous permettra de problématiser les effets d'une gestion de la ville fondée sur les données massives.

L'évaluation plutôt négative du concept de ville intelligente ne semble pas étrangère à la décision de l'équipe de la mairesse Valérie Plante, qui a remporté les élections municipales de novembre 2017, de rebaptiser le BVIN, qui porte dorénavant le nom de Laboratoire de l'innovation urbaine de Montréal. Le changement vise à décroïsonner l'action de l'administration municipale dans le domaine de la technologie et à favoriser l'ouverture à la communauté. L'élú responsable de la ville intelligente, des technologies de l'information, de l'innovation et de l'éducation supérieure, François William Croteau a déclaré :

Une ville intelligente est une ville inclusive, agile et innovante. C'est une ville qui améliore la qualité de vie de ses citoyens et citoyennes en mettant à contribution l'intelligence collective de sa société. Avec la collaboration de tous les acteurs de l'écosystème d'innovation de Montréal, nous serons en mesure de réaliser des avancées sociales, économiques, démocratiques et environnementales. (cité dans Ville de Montréal, 2018)

Lors de l'annonce de cette transformation en mai 2018, l'un des exemples de projet auxquels le laboratoire pourrait travailler était l'amélioration de la gestion de l'offre de stationnement sur rue. (Ville de Montréal, 2018) Ainsi, pour le moment, le discours ressemble fortement à celui qui était tenu par les porteurs du BVIN et il est difficile d'évaluer quels seront vraiment les impacts de cette mutation. D'ailleurs, le site Internet dédié au BVIN n'a pas encore été mis à jour pour prendre en compte sa nouvelle identité de laboratoire et la page d'accueil annonce toujours que « Montréal vise à devenir un chef de file mondialement reconnu parmi les villes intelligentes et numériques.⁵³ » Dans la suite de la thèse, considérant que ce sont les déclarations, les documents et les actions qui ont précédé le printemps 2018 qui maintiennent une influence sur les phénomènes que nous observons, nous continuerons de référer au BVIN.

À cet égard, nous pouvons relever que dans la plupart des documents présentant les visées de la ville intelligente et numérique, l'art et la culture brillent par leur absence. (Ville de Montréal, 2014, 2015 et 2017c) Nous en déduisons que c'est à cette lacune que remédie la *Politique de développement culturel* adoptée en 2017. Par son

⁵³ <http://villeintelligente.montreal.ca/>, consulté le 6 août 2018.

insistance sur la créativité numérique, elle permet d'unifier le positionnement de la Ville dans tous les domaines où une responsabilité lui incombe, de clarifier la façon dont elle se raconte. D'ailleurs, la stratégie semble porter ses fruits puisque ce discours est relayé par plusieurs acteurs de la société civile, au nombre desquels nous trouvons la centaine de signataires de la déclaration *Montréal, capitale mondiale de l'art et de la créativité numériques* portée par l'organisme Culture Montréal⁵⁴ (2017).

Entre la créativité numérique et la lumière

Le mot d'ordre ne serait donc pas « ville lumière », mais plutôt « créativité numérique ». Sous cette expression est agglomérée une multitude de pratiques dont les modes opératoires et l'inscription dans l'économie de marché varient grandement. Industrie du jeu vidéo, arts médiatiques, création d'effets spéciaux, développement d'applications mobiles sont autant de secteurs réunis sous cette bannière et desquels émanerait la fameuse « marque Montréal ». La lumière intervient dans pratiquement chacun d'eux, que ce soit par la médiation d'un écran ou d'une projection, voire d'ampoules incandescentes dans certaines installations.

Si des chiffres sur le nombre croissant de start-ups montréalaises ou encore sur la quantité de projets mis en place par le BVIN peuvent attester de la vitalité et de l'audace qui distinguent soi-disant Montréal dans la sphère du numérique, souvenons-nous que le rayonnement ne devrait pas avoir à être démontré. (Laperrière et Latouche, 1996) Il doit apparaître comme une évidence, un imaginaire du lieu qui revêt les habits du fait attesté. C'est ici qu'interviennent les illuminations monumentales, qui sont d'ailleurs produites par des acteurs reconnus de la filière de

⁵⁴ Culture Montréal est « un regroupement indépendant et non partisan qui rassemble tout citoyen reconnaissant le rôle fondamental de la culture dans l'essor de la métropole. » (En ligne : <https://culturemontreal.ca/notre-mission/>, consulté le 7 mai 2018) En matière de culture, l'organisme jouit d'une grande écoute de la part des décideurs publics, tant municipaux que provinciaux, et il a notamment accompagné la Ville de Montréal dans la formulation de sa première politique de développement culturel. Pour illustrer son réseau d'influence, nous pouvons aussi souligner que la directrice générale de l'organisme de 2005 à 2015, Anne-Marie Jean, a été nommée présidente-directrice générale du Conseil des arts et des lettres du Québec en 2015, tandis que le président du conseil d'administration de l'organisme entre 2002 et 2014, Simon Brault, est désormais directeur et chef de la direction du Conseil des arts du Canada.

la créativité numérique. Leur contribution à la scénographie nocturne de la ville permet de spatialiser les discours sur la métropole culturelle et la ville intelligente et numérique, et ainsi de leur donner une prégnance dans le quotidien. Ce que nous avons nommé l'opération « magique » de la lumière intervient également pour séduire et convaincre de la pertinence de ces narrations.

Le *branding* de ville lumière n'a pas été importé à Montréal, mais le potentiel des illuminations pour mettre en valeur l'espace urbain et son caractère distinct a tout de même été relevé par Tourisme Montréal. Dans son plan de développement du tourisme culturel à Montréal, l'organisme se donne le mandat de « faire de la lumière un élément significatif de l'image de Montréal ». (Tourisme Montréal, 2014 : 28) À partir du constat que la lumière est déjà un élément constitutif de l'identité de la métropole québécoise, que ce soit par l'entremise du plan lumière du Quartier des spectacles ou du festival Montréal en lumière⁵⁵, il est proposé de « [p]ousser encore plus loin la réflexion et la création [...] et ce, d'un quartier, d'une attraction ou d'un événement à un autre. » (Tourisme Montréal, 2014 : 28) De la sorte, la lumière pourra s'affirmer comme une véritable composante de l'image de marque locale. Cette reconnaissance de l'importance, pour sa notoriété, de la silhouette nocturne de la ville transparaît également dans l'intention de la Direction des transports de doter le centre-ville d'un plan lumière. (Ville de Montréal, 2017b : 44)

Une certaine adhésion aux préceptes de l'urbanisme lumière s'observe donc à Montréal, mais il serait exagéré de conclure à une véritable volonté politique d'en faire l'ingrédient clé de son succès international. Il semble que les élus soient fiers des illuminations qui permettent à Montréal de rayonner, mais qu'ils soient d'autant plus ravis que la Ville n'ait pas à les prendre en charge⁵⁶. En effet, au sein de l'appareil municipal lui-même, l'éclairage urbain souffre d'un manque de moyens

⁵⁵ Fondé en 2000 par l'équipe Spectra, Montréal en lumière est un festival hivernal dont la programmation, intérieure et extérieure, met en valeur la gastronomie, les arts de la scène et la lumière. La Nuit blanche de Montréal, qui a lieu annuellement au début du mois de mars, est l'un des événements phare de ce festival.

⁵⁶ Notre interprétation, d'après les propos d'Isabelle Lessard, entretien réalisé le 19 février 2018.

financiers et humains. Par ailleurs, l'unité entre les interventions est difficile à atteindre puisque quiconque souhaite réaliser une nouvelle mise en lumière peut pratiquement procéder à sa guise. Même dans le Vieux-Montréal où un plan lumière existe, il n'y a aucune obligation de consulter les services de la Ville ou de respecter les critères énoncés dans le plan. Cela dit, il s'agit d'une latitude qui comporte ses inconvénients, mais aussi ses avantages. Puisque les instances municipales investissent assez peu le potentiel scénographique et symbolique de l'éclairage urbain, c'est finalement de l'ensemble de ces actions singulières, émanant surtout d'acteurs paramunicipaux ou privés, que naît l'impression d'une tendance forte, d'un désir partagé d'instituer la lumière comme élément identitaire de Montréal. Dans cet élan décousu et collectif à la fois, la lumière dépose indubitablement son voile sur les nuits de la métropole, sans qu'il ne soit possible d'identifier le fantasmagore en chef de cette symphonie visuelle.

4.5. Exposé de la méthode

Dans les chapitres à venir, nous tenterons de cerner la nature de la fantasmagorie montréalaise et d'esquisser des pistes de réflexion quant à ce qu'elle *nous fait devenir et où elle nous conduit*. (Citton, 2010) Nous procéderons par l'entremise de trois études de cas, dans l'esprit de ce que Roy (2010 : 206-207) décrit comme « une approche empirique qui consiste à enquêter sur un phénomène [...] sélectionné de façon non aléatoire, afin d'en tirer une description précise et une interprétation qui dépasse ses bornes. » Cette approche est cohérente avec celle que Benjamin préconisait, à savoir de chercher à « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. » (Benjamin, 2009 : 477)

Bien que les albums contenant les images qu'il rassemblait pour les *Passages* aient disparu, nous savons que Benjamin concevait que les fragments *révélateurs* pouvaient, sans distinction, être des citations, des photographies, des illustrations. (Buck-Morss, 1989 : 71) Fidèle à cette confiance égale qu'il accordait aux matériaux visuels et textuels, chacune de nos études de cas prend en considération ces deux

aspects. À cette fin, la collecte de données prend trois formes : des observations sur le terrain, une recherche documentaire et des entretiens semi-dirigés réalisés auprès d'intervenants clés.

Les observations sur le terrain paraissent indispensables à cette recherche afin de développer une connaissance des objets d'étude dont la monumentalité et la temporalité échappent parfois à la documentation. S'il nous est difficile de concevoir l'effet sur le public des illusions sensorielles déployées par Robertson au tournant du XIX^e siècle – à quel point les spectateurs s'effrayaient-ils vraiment de ce qu'ils voyaient? –, il nous semble impossible de ne pas nous poser nous-même en spectatrice des fantasmagories contemporaines. Il faut « être là, pour fins d'analyse », pour reprendre la posture promue par le sociologue John Lofland. (cité par Laperrière, 2010 : 316) Chacune des séances d'observation s'accompagne d'une abondante prise de notes, où les impressions les plus fugaces côtoient des descriptions fines du dispositif, et d'une prise de photographies appelées à faciliter la transmission de nos connaissances et, possiblement, à illustrer la thèse. Le moment des observations a été déterminé par un désir de comprendre ce que produisent les illuminations dans leur quotidienneté, de même que lors d'événements spéciaux. Nous avons, par exemple, assisté au spectacle d'inauguration de *Connexions vivantes*, autant que nous nous sommes installée au quai de l'horloge lors de soirées tout à fait banales pour constater ce qui se dégage du pont Jacques-Cartier lorsque seules les données massives génèrent sa lueur.

La recherche documentaire cible pour sa part des documents publics tels que des politiques et des plans d'action, des articles de journaux et de revues, des communiqués de presse et tout autre matériel de promotion accompagnant les interventions lumineuses. Elle a pour fonction d'accéder à une connaissance plus précise des processus qui ont conduit à la réalisation des illuminations étudiées, des objectifs dont elles sont porteuses et de leur réception. Dans ces discours, textuels pour la plupart, des valeurs, des imaginaires et des récits dominants peuvent être identifiés.

Nom	Profession	Organisation
Lyon		
Burton-Page, Mark	Directeur général	LUCI
Deleuil, Jean-Michel	Professeur	INSA Lyon
Durand, Frédéric	Ingénieur	Ville de Lyon, Direction de l'éclairage public
Flouret, Gilles	Chargé de projet, centre-ville	Fête des Lumières
Guilhot, Alain	Concepteur lumière	Architecture Lumière
Richer, Jonathan	Artiste multimédia	Théoriz Studio
Soetinck, Jean-Yves	Concepteur lumière	L'Acte Lumière
Montréal		
Beaudoin, Jean	Architecte	Intégral Jean Beaudoin (plan lumière du Quartier des spectacles)
Belzil, Marie	Réalisatrice multimédia	Moment Factory (<i>Connexions vivantes</i>)
Fortin, Pierre	Directeur général	Partenariat du Quartier des spectacles
Lavolette, Martin	Directeur général & producteur délégué	Montréal en Histoires (<i>Cité mémoire</i>)
Lemieux, Michel	Artiste	Lemieux Pilon 4D Art (<i>Cité mémoire</i>)
Lessard, Isabelle	Ingénieure	Ville de Montréal, Direction des transports
Trépanier-Montpetit, Yohan Parent, Roger	Chef programmeur Président & directeur de création	Réalisations (<i>Connexions vivantes</i>)

Tableau 4.1 Liste des intervenants clés.

Les entretiens semi-dirigés avec des intervenants clés poursuivent ce travail de connaissance et permettent de combler des lacunes dans la documentation, de clarifier des zones sombres des récits officiels et de développer « une compréhension nuancée et approfondie [du] phénomène étudié ». (Savoie-Zajc, 2010 : 340) La sélection de nos interlocuteurs s'est faite en regard de leur implication dans les projets étudiés dans la thèse ou encore de leur compétence en urbanisme lumière. Nous souhaitons que chacun ait l'occasion « de clarifier ses opinions, ses sentiments, ses croyances à propos » de son expérience spécifique. (Savoie-Zajc, 2010 : 352) Nous avons choisi de ne pas anonymiser les sources car, souvent, une seule personne est en position de tenir les propos rapportés et c'est précisément pour cette expertise que nous l'avons rencontrée. Le tableau 4.1 recense tous les intervenants interviewés, leur profession et leur affiliation. Une première série d'entretiens a été réalisée à Lyon à l'automne 2014 et à l'hiver 2016. Elle visait

principalement à circonscrire les enjeux liés à l'urbanisme lumière et à l'engouement pour le *branding* de ville lumière, ainsi qu'à identifier les principales influences de ce milieu de référence sur l'approche montréalaise. Une seconde série d'entretiens s'est déroulée à Montréal en 2018. Celle-ci se concentrait sur les études de cas et cherchait à mieux comprendre leurs ramifications complexes, tant du point de vue technologique, esthétique qu'idéologique.

L'analyse et la présentation des données de type visuel et textuel s'organisent selon notre double référence à la fantasmagorie, c'est-à-dire qu'elles sont traitées en lien avec la tradition de spectacles d'illusions d'optique que Robertson a popularisés et en lien avec la notion théorique développée par Benjamin. Après un bref exposé de l'histoire, de la morphologie et des particularités de l'espace urbain où elle s'ancre, chacune des études de cas s'organise autour de ces deux axes. Nous examinons minutieusement les effets visuels des illuminations monumentales, la façon dont elles interagissent avec la texture historique et matérielle des lieux, et dont elles transfigurent leur environnement; nous observons la teneur du récit qui les supporte, les principaux mythes sur lesquels elles sont érigées et qu'elles contribuent à fonder en éternité ou à modifier. L'analyse est orientée dans l'objectif de révéler ce que chaque cas à l'étude dit d'une fantasmagorie contemporaine, ce qui induit un angle d'approche qui pourra parfois sembler biaisé, mais que nous assumons complètement.

En dernier lieu, précisons que l'ambition de traiter de toutes les illuminations spectaculaires réalisées en sol montréalais dans les dernières années n'aurait certes pas été réaliste. Les études de cas qui suivent ont été choisies pour leur exemplarité et donc pour leur capacité à « enrichir notre compréhension de l'ensemble plus large » (Roy, 2010 : 202-203), ce que nous avons proposé d'appeler une « fantasmagorie montréalaise ». Il ne s'agit donc pas de comparer entre eux ces cas, mais plutôt d'identifier leurs interactions et ce qu'ils disent de leur environnement particulier. (Roy, 2010) La sélection des cas a été menée de manière inductive ; au cours de la recherche, certaines illuminations considérées initialement, notamment à

Lyon, ont été écartées au profit de projets où une fantasmagorie pratique et théorique semblait plus clairement à l'œuvre. Les critères de base qui ont orienté nos choix furent : 1) l'échelle des interventions, qu'elles soient monumentales, 2) leur fonction de scénarisation de l'espace urbain, 3) leur visibilité dans la sphère publique, que cette « publicité⁵⁷ » soit suffisamment grande pour qu'une abondante documentation existe à leur sujet et témoigne du « rayonnement » dont elles ont été investies, 4) une existence prolongée ayant ainsi pour effet de métamorphoser le paysage de la ville au-delà d'un hiatus éphémère. Nous croyons que les trois études de cas retenues transmettent avec une grande acuité la nature de la transformation de l'image nocturne de Montréal et, plus particulièrement, les valeurs et les croyances qu'elle exprime. Autrement dit, la suite de la thèse devrait permettre de comprendre comment cette image nocturne est une fantasmagorie où se décèle l'esprit de notre temps, ses contradictions et ses espoirs.

⁵⁷ Au sens d'être rendu public.

Chapitre 5

Environnement total et attention fragmentée.

La fantasmagorie du Quartier des spectacles

Comment matérialiser le statut de métropole culturelle? Quelle apparence lui donner au-delà de la conviction des discours? Le Quartier des spectacles (QDS) sera investi comme l'une des réponses à ces questions, en tant que grand projet urbain où des acteurs publics et privés s'unissent et tentent de donner forme à ce nouveau récit de ville. (Bélanger, 2005 et 2015) Sur le terrain, il se constitue telle une courtepoinTE, à partir de segments du Quartier latin, du quartier chinois, du faubourg Saint-Laurent et du Red Light, différentes identités géographiques qui se superposent par endroits, mais ne s'équivalent pas. Elles correspondent à un mélange de dénominations administratives, culturelles et historiques, et elles évoquent des imaginaires qui se complètent parfois, mais se repoussent souvent également. Au centre du territoire couvert par le QDS se trouvent de plus les habitations Jeanne-Mance, un vaste complexe d'habitation à loyer modéré qui comprend quelques 788 logements répartis en 28 immeubles, constituant pratiquement un quartier en soi. (Fig. 5.1) Peut-on vraiment unifier l'ensemble de ces réalités urbaines sous le signe du spectacle ?

L'apparence magique des fantasmagories de Robertson résultait d'un contrôle total de la salle de représentation, d'une mise en scène complexe qui n'épargnait aucun sens des spectateurs. C'est le débordement dans l'espace urbain de cet univers d'illusion que Benjamin qualifie à son tour de fantasmagorie. Il désigne de la sorte les « environnements oniriques qui, sur fond de règne de la marchandise, refoulent leur origine économique en vue de canaliser les plaisirs individuels et collectifs. » (Berdet, 2013 : 8) Alors que Benjamin (2009 : 57) dira que, dans les grands travaux que le Baron Haussmann dirige au centre de Paris sous le Second Empire « la fantasmagorie s'est faite pierre », le chantier du QDS pourrait plutôt être appréhendé

comme une fantasmagorie faite lumière, un retour conséquent aux origines de la métaphore.

Ce chapitre explore l'hypothèse que le QDS soit l'expression d'un désir d'environnement total, de même que les possibilités et les limites que comporte une telle approche d'une grande partie du centre-ville de Montréal. La lumière joue un rôle prépondérant dans la transfiguration de la texture des lieux étudiés : le plan lumière du Quartier des spectacles y est à la fois un élément signalétique fort et la source d'effets visuels qui poursuivent l'objectif d'enchanter les visiteurs. À la nuit tombée, son lustre recouvre toutes les surfaces qui s'offrent à lui, jusqu'au sol qui se tapisse de points rouges lumineux. Après la présentation générale du QDS et du plan lumière, l'analyse portera sur l'emphase mise sur la créativité numérique montréalaise dans divers discours officiels portant sur le QDS. Puis, elle se concentrera sur la symbolique du réseau de pastilles écarlates qui marque le territoire du QDS, ce qui permettra de remettre en question l'instrumentalisation du passé interlope de la ville qui s'y exprime. L'examen de la contribution de la lumière à chacun de ces enjeux nous conduira progressivement à considérer la dimension fantasmagorique et totale du QDS.

5.1. Le Quartier des spectacles

Présenté comme « le cœur culturel de la métropole » (PQDS, 2011a : 1), le Quartier des spectacles se déploie au centre-ville de Montréal sur une superficie d'environ 1 km² circonscrite par la rue City Councillors à l'ouest, la rue Sherbrooke au nord, la rue Saint-Hubert à l'est, ainsi que le boulevard René-Lévesque au sud. (Fig. 5.1) Il s'agit d'un vaste chantier de revitalisation urbaine où la valorisation de l'offre culturelle est arrimée à des objectifs de natures économique, touristique et sociale. En cela, il s'inscrit dans le prolongement d'une tendance internationale qui consiste à dédier des espaces urbains à la consommation collective d'expériences culturelles divertissantes et qui participent à une redéfinition de l'image de la ville. (Evans, 2003)

L'idée d'accentuer le caractère de *destination culturelle* de ce secteur de la ville était déjà discutée dans les années 1980, mais ce fut seulement au début des années 2000 qu'elle trouva son défenseur le plus ardent, Jacques Primeau, alors président de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ). (Thibert, 2015) C'est surtout lui, avec l'aide des partenaires qu'il a su rallier à sa cause, qui s'est assuré que le projet soit à l'agenda du Sommet de Montréal 2002⁵⁸ organisé par le maire Gérald Tremblay⁵⁹ et qu'il en ressorte comme une priorité. (Thibert, 2015) Dès l'année suivante, en 2003, l'existence du QDS est officialisée par la création du Partenariat du Quartier des spectacles (PQDS), dont le conseil d'administration est aujourd'hui présidé par le même Jacques Primeau. L'organisme doit fédérer la pléthore d'acteurs culturels qui œuvrent sur le territoire ciblé par le projet. Son mandat consiste à faire la promotion du QDS et à animer ses espaces publics, de telle sorte que l'offre d'événements en plein air s'y étende au-delà de la saison estivale. Le PQDS s'implique aussi dans plusieurs initiatives qui vont concrétiser matériellement le QDS, telles qu'une opération de *branding* urbain de grande envergure et l'aménagement de nouvelles places publiques.

Réalisées dans le cadre d'un Programme particulier d'urbanisme (PPU) entériné en 2008 par le conseil municipal, les premières opérations majeures de design urbain ciblent le secteur Place des Arts, souvent désigné comme le pôle Ouest du QDS, « afin d'améliorer sa fonctionnalité et sa prestance ». (Arrondissement de Ville-Marie, 2008 : 3) La firme Daoust Lestage se charge des travaux d'aménagement. Ceux-ci facilitent la piétonisation temporaire et périodique de la rue Sainte-Catherine entre la rue de Bleury et le boulevard Saint-Laurent, et donnent naissance à trois places publiques – le Parterre, la promenade des Artistes et la place des Festivals (Fig. 5.2) – adaptées aux besoins des grands festivals qui se déroulent annuellement dans le

⁵⁸ Du 4 au 6 juin 2002, le Sommet de Montréal 2002 réunit des représentants de la fonction publique municipale et de la société civile afin d'établir une « vision commune » pour l'avenir de la métropole québécoise. L'événement « s'inscrit dans une démarche visant à positionner Montréal et à lui assurer une place dans le peloton de tête en Amérique du Nord. » (En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2137,2657439&_dad=portal&_schema=PORTAL, consulté le 7 juin 2018)

⁵⁹ Maire de Montréal de 2001 à 2012.

secteur⁶⁰. À l'exception du Parterre qui est majoritairement gazonné, les surfaces sont minéralisées. Le mobilier urbain est quant à lui minimal, il se compose principalement de grands mâts d'éclairage blancs et de bancs publics positionnés en bordure des espaces de façon à ce qu'ils demeurent libres de toutes entraves à la tenue d'événements ponctuels. Diamanti (2014 : 70) qualifie ces aménagements de place-conteneur, à savoir « une surface dépourvue de renvois mémoriels ou historiques, axée sur l'iconicité éphémère et le présent, qui vise à projeter une identité institutionnalisée et à éviter toute réappropriation polémique de l'espace. » Ces places publiques qui entourent la Place des Arts et le Musée d'art contemporain de Montréal seront éventuellement complétées de l'esplanade Clark, dont le chantier a débuté en 2017.



Figure 5.2 Place des Festivals, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

⁶⁰ Le Festival international de Jazz de Montréal, les Francofolies de Montréal, le Festival Montréal en lumière et, à compter de 2010, le Festival Juste pour rire.

Le pôle Est du QDS, le Quartier latin, fait à son tour l'objet d'un PPU qui est adopté en 2013 par le conseil municipal. Dans ce cas-ci, il est moins question de redessiner le secteur par de grands gestes d'aménagement inscrits dans le béton, que de souligner et renforcer son potentiel afin qu'il puisse s'affirmer, entre autres, comme « une destination unique de la culture et du savoir » et « une expérience urbaine distinctive ». (Arrondissement de Ville-Marie, 2013 : 35) L'art public, entendu au sens large (murales, performances éphémères, œuvres permanentes, etc.), et l'animation des espaces publics font partie des voies identifiées pour réaliser ces objectifs. À cet égard, la place Émilie-Gamelin, dont l'aménagement a été conçu par l'artiste et architecte Melvin Charney dans les années 1990 et intègre trois éléments sculpturaux à partir desquels s'écoulent autant de petits ruisseaux, fait l'objet d'une programmation particulière à compter de 2015. En période estivale, le PQDS y propose les Jardins Gamelin, un dispositif éphémère où l'on peut manger et s'abreuver, danser aux rythmes de DJs locaux, ou encore suivre des cours de yoga. La scénographie du site est soignée, elle comprend du mobilier temporaire et le déploiement d'une œuvre de l'artiste américaine Janet Echelman, 1.26, un immense filet coloré suspendu au-dessus de la place et magnifié, le soir venu, par des éclairages. (Poirier, 2017)

Dans les dernières années, le tissu urbain s'est grandement transformé dans la partie du centre-ville de Montréal que l'on désigne maintenant comme le QDS. Plusieurs projets immobiliers y ont aussi vu le jour, que l'on pense au 2-22, un édifice à vocation culturelle sis à l'intersection de la rue Sainte-Catherine et du boulevard Saint-Laurent qui abrite notamment la radio communautaire CIBL et les centres d'artistes Vox et Artexte, ou à des ensembles résidentiels privés haut de gamme, comme l'édifice Louis Bohème, s'élevant à l'intersection du boulevard de Maisonneuve Ouest et de la rue de Bleury, et Le Peterson, situé rue de la Concorde. Ces constructions attirent une nouvelle population qui change le visage du quartier, où 56,7 % des ménages vivaient sous le seuil de la pauvreté en 2011. (Arrondissement de Ville-Marie, 2013 : 30) Si l'on pouvait craindre des frictions entre anciens et nouveaux résidents, les travaux d'Hélène Bélanger et de Sara Cameron

(Bélanger, 2014; Bélanger et Cameron, 2016) démontrent toutefois que la cohabitation se fait sans conflit, les principaux enjeux concernant plutôt les individus marginalisés et en situation d'itinérance qui partagent ce milieu de vie.

L'histoire est moins heureuse pour la communauté d'artistes qui y occupait autrefois des espaces de création. En effet, au tournant des années 1980, les grands espaces peu chers à louer se multiplient dans le secteur de la Place des Arts, suite au déclin des activités liées aux industries du textile et de l'imprimerie. De petits organismes culturels et des praticiens de toutes les disciplines artistiques s'y installent⁶¹, nourrissant une vie culturelle foisonnante et en marge des institutions. Une importante vague d'évictions a cependant lieu au début des années 2000, certaines à l'initiative de promoteurs privés et d'autres, de la Société québécoise des infrastructures. Ces délocalisations forcées ont pour conséquence de réduire comme peau de chagrin la communauté artistique vivant dans le secteur. Bien que l'on ne puisse associer directement ces événements et la mise en œuvre du QDS, qui ne surviendra que plus tard, ils entachent néanmoins la proposition que ce quartier culturel soit un lieu dédié à la création. (Poirier, 2015) La vision mise de l'avant par le PQDS est effectivement la suivante : vivre, créer, apprendre et se divertir au centre-ville. Or, beaucoup moins d'œuvres sont désormais élaborées et réalisées dans le secteur que pendant les deux décennies précédant la fondation de l'organisme. Une nouvelle catégorie d'interventions esthétiques y a néanmoins vu le jour sous sa gouverne, prenant la forme de gestes d'éclairage liés à l'image de marque du QDS.

5.2. Une identité lumineuse

En décembre 2004, le PQDS lance un concours visant à « définir et renforcer son identité », laquelle devra « exprimer le génie du lieu, l'histoire de ce quartier culturel et ses diverses réalités ». (PQDS, 2006a : 9) La compétition s'organise comme une charrette de création (*workshop*) qui se déroule du 14 au 18 février 2005 dans les

⁶¹ Les principaux bâtiments occupés sont l'édifice Blumenthal (307, rue Sainte-Catherine Ouest), le Belgo (372, rue Sainte-Catherine Ouest), le Wilder (1435, rue de Bleury), l'Ontario Building (10, rue Ontario Est) et le 1592, rue Clark.

espaces de la Société des arts technologiques, un organisme voué à la promotion des arts numériques et médiatiques. À l'issue du processus, bien qu'aucune des équipes participantes n'ait fait l'unanimité auprès du jury, le mandat est confié au designer franco-suisse Ruedi Baur et à l'architecte québécois Jean Beaudoin, réunis au sein d'Intégral Concept, en vertu de leur grande expertise dans le développement d'identités visuelles. Les deux collaborateurs ne sont nullement éclairagistes, mais ils proposent que la principale composante de l'image de marque du QDS soit la lumière. Ce concept s'exprime non seulement dans le logo et le graphisme des communications imprimées et électroniques du PQDS, mais initie aussi une ambitieuse stratégie de marquage territorial, le plan lumière.

Lorsque son déploiement s'amorce en 2006, le plan lumière du QDS se divise en trois catégories d'interventions : une signature commune à tous les lieux de diffusion culturelle du territoire, des mises en lumière architecturale distinctives, et des éléments dynamiques associés à des projets spéciaux. (PQDS, 2011a) La signature commune, conçue par Axel Morgenthaler, s'incarne dans une rangée double de cercles rouges lumineux qui sont projetés au sol devant une trentaine d'édifices à vocation culturelle. (Fig. 5.3) Ces pastilles visent à créer un pont symbolique entre l'espace public et les activités qui se déroulent derrière les murs, souvent à l'abri du regard des passants⁶². Les activités de création, de recherche et de diffusion que recèle ce secteur de la ville sont ainsi signalées dans la rue, ou plutôt sur le trottoir. Quant à elles, les illuminations spectaculaires des façades doivent souligner les particularités architecturales de chacune, de même que révéler « la personnalité et l'activité du lieu » (PQDS, 2011a : 5), une salle de concert ne recevant pas le même traitement qu'un musée ou un théâtre. La conception de ces éclairages revient à des équipes différentes pour chaque projet, ce qui encourage également une variété d'approches⁶³. Les cinq premières devantures investies ont été celles du Théâtre du Nouveau Monde et du théâtre du Monument-National (fig. 5.4), celles des salles de

⁶² Selon les propos de Jean Beaudoin, entretien réalisé le 28 mai 2018.

⁶³ L'un des objectifs de la direction artistique du plan lumière, assurée par Ruedi Baur et Jean Beaudoin, est néanmoins de préserver une certaine cohérence entre les différentes interventions.

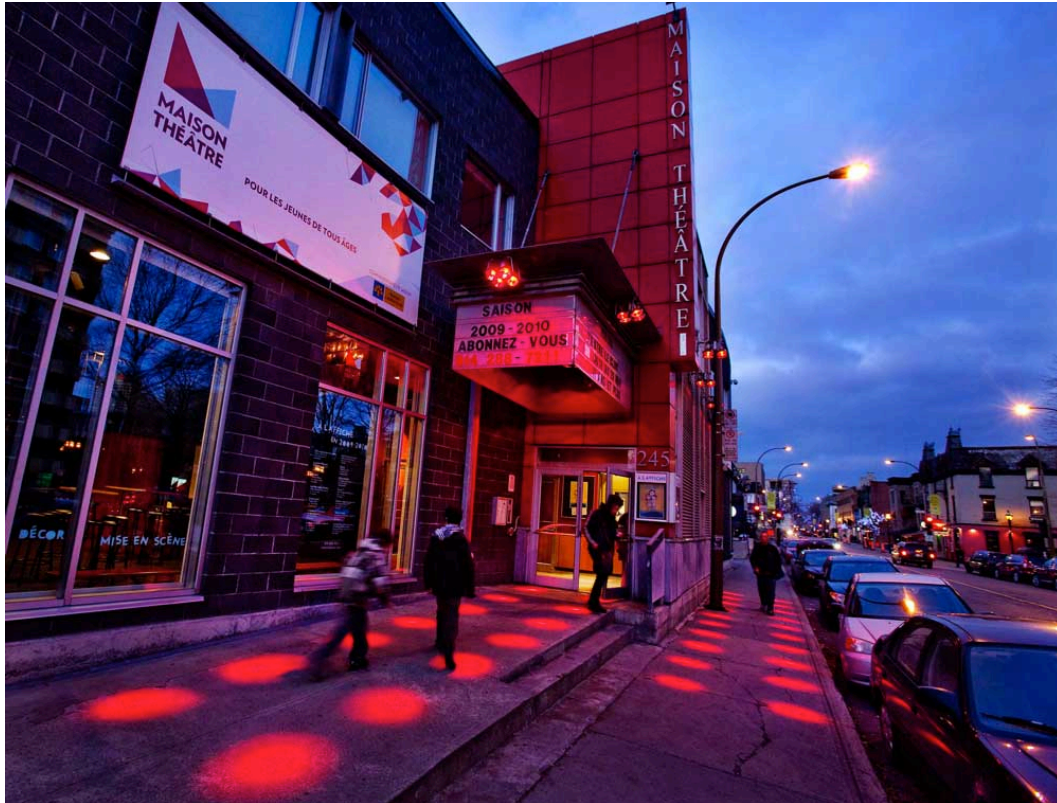


Figure 5.3 Axel Morgenthaler (Photonic Dreams), signature commune du plan lumière du Quartier des spectacles, 2006, Montréal. Crédit photo : Martine Doyon.

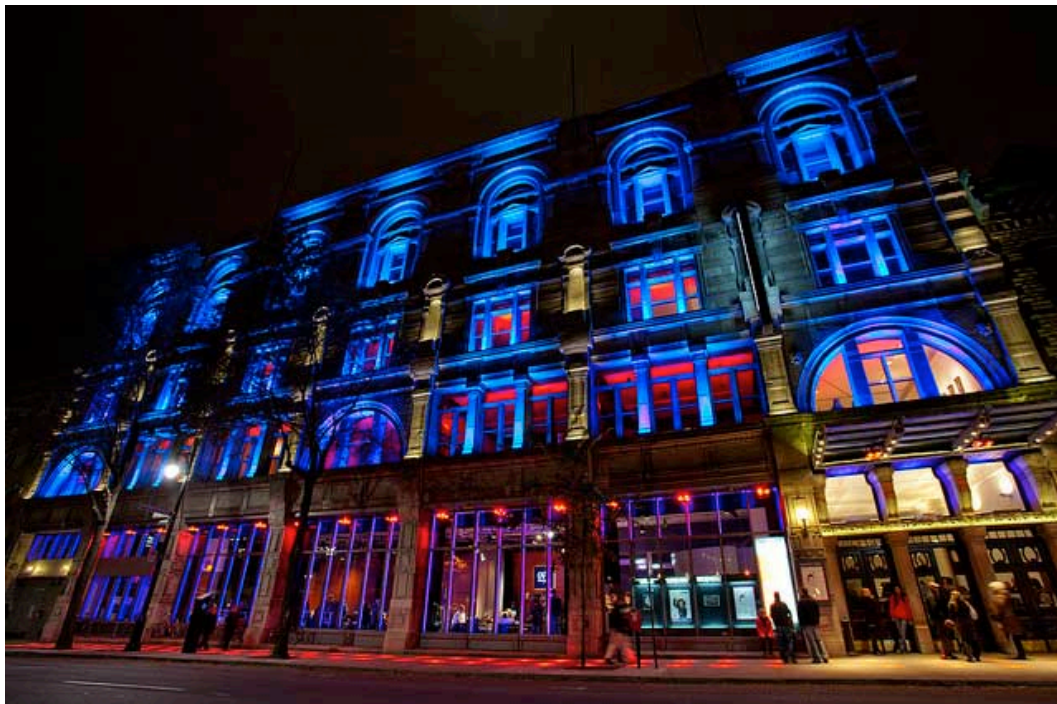


Figure 5.4 Axel Morgenthaler (Photonic Dreams), mise en lumière de la façade du Monument-National, 2006, Montréal. Crédit photo : Martine Doyon.

spectacle le Métropolis⁶⁴ et le Club Soda, et celle de la Société des arts technologiques. (PQDS, 2006b) Enfin, le dernier volet du plan lumière donne lieu à des créations variées. Par exemple, La Vitrine culturelle, qui est à la fois une billetterie et un comptoir d'informations située au centre du QDS, est dotée en mai 2009 d'un écran interactif conçu par Moment Factory, une intervention maintenant démantelée.

Après une première période de développement et de consolidation, qui s'étend environ de 2006 à 2010, s'amorce un second cycle marqué notamment par l'adoption d'une nouvelle appellation : le plan lumière devient le parcours lumière du Quartier des spectacles. (PQDS, 2011b) La signature commune et les illuminations individualisées sont maintenues, mais elles sont complétées de projections vidéo architecturales (*mapping*) qui permettent d'*animer* certaines façades. (Fig. 5.5) La stratégie du PQDS consiste à installer de façon permanente des infrastructures de projection extérieures qui pourront par la suite accueillir des contenus changeants et imaginés par différents créateurs. Au fil des ans, des sites s'ajoutent et d'autres sont retirés, neuf façades⁶⁵ sont investies aux moments les plus forts. La plupart sont choisies pour la qualité de la surface de projection qu'elles présentent, mais Pierre Fortin, le directeur général du PQDS, explique en entretien⁶⁶ que certaines sont plutôt sélectionnées dans le but d'améliorer le sentiment de sécurité associé aux espaces publics qu'elles bordent. Il souligne de plus que ce réseau de projections vidéo monumentales est unique au monde par sa taille et parce qu'il est exempt de tout contenu publicitaire. Parmi les multiples programmations vidéo diffusées dans le passé, notons l'événement *McLaren mur à mur*⁶⁷ qui rendait hommage à un pionnier

⁶⁴ Rebaptisé le MTelus en 2017, suite à un changement de propriétaire.

⁶⁵ La façade sud de la Grande bibliothèque, le clocher de l'UQÀM, la façade de la Place Dupuis bordant la place Émilie-Gamelin, la façade du cégep du Vieux Montréal, la façade du Centre de design de l'UQÀM, la façade du pavillon Président-Kennedy de l'UQÀM, la façade ouest du Théâtre Maisonneuve, la façade aux abords du métro Saint-Laurent et la façade de l'hôtel Zéro 1 donnant sur la place de la Paix.

⁶⁶ Réalisé le 1^{er} mars 2018.

⁶⁷ Résultat d'une collaboration entre le PQDS et l'Office national du film du Canada (ONF), *McLaren mur à mur* a été présenté du 11 avril au 1^{er} juin 2014. Pour l'occasion, trois projections interactives ont été commandées à des créateurs locaux, tandis que quatre autres propositions ont été sélectionnées

du cinéma d'animation au Canada, Norman McLaren, de même que *9X[MTL]*⁶⁸, une série de photomontages célébrant l'histoire de la métropole québécoise. Par l'intégration d'images lumineuses en mouvement, le parcours lumière a gagné en dynamisme.

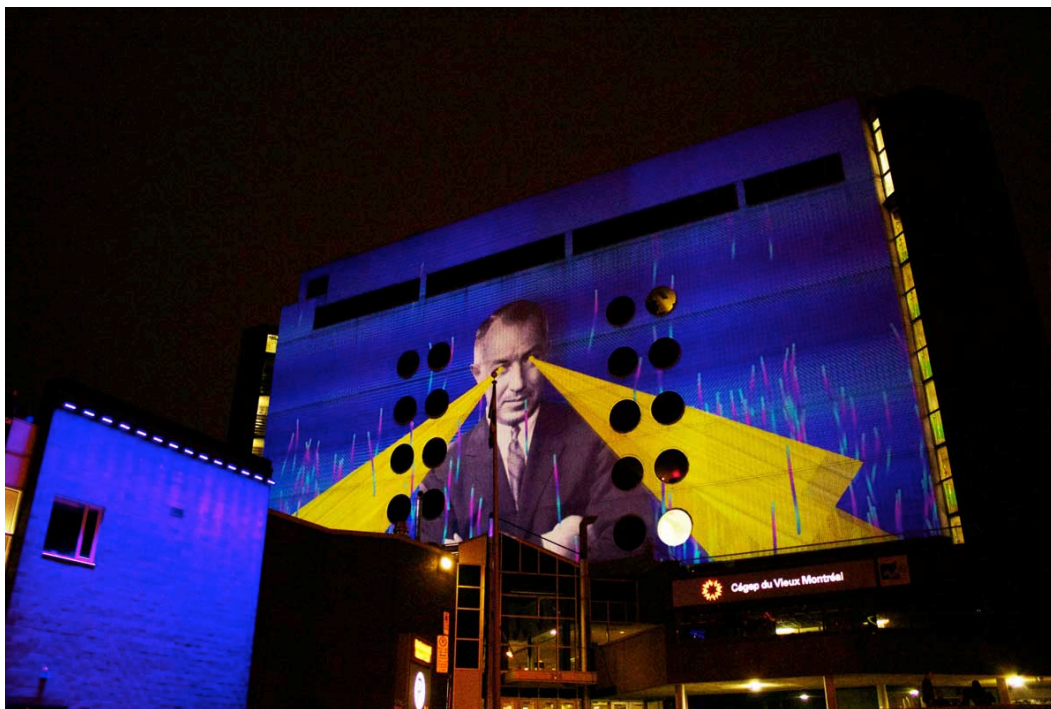


Figure 5.5 Gabriel Poirier-Galarneau et Vincent Bilodeau, *9X[MTL]*, 2015, façade du cégep du Vieux Montréal, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

À l'hiver 2009-2010, la présentation sur la place des Festivals de l'installation *Champ de pixels*⁶⁹, conçue par Érick Villeneuve et Jean Beaudoin, participe aussi au second souffle du plan/parcours lumière. (Fig. 5.6) Elle se compose de 400 points lumineux disposés en grille à même le sol et dont la coloration oscille entre le rouge et le blanc selon le mouvement des piétons. Le dispositif, qui s'inscrit en complémentarité de l'image de marque du QDS, confirme le potentiel ludique de la lumière ce qui conduit, l'année suivante, au lancement du concours Luminothérapie. Celui-ci vise la création

suite à un concours international. Un dernier site de projection présentait un montage d'œuvres de McLaren.

⁶⁸ Une conception de Gabriel Poirier-Galarneau et Vincent Bilodeau présentée pour une première fois du 7 au 31 mai 2015, puis à divers autres moments dans les années suivantes.

⁶⁹ Déployée à nouveau à l'hiver 2010-2011, mais dans une configuration différente, sur la place Émilie-Gamelin.

d'expériences interactives, hivernales et festives qui animeront l'espace public. (Fig. 5.7) Le principal site d'intervention demeure la place des Festivals, mais certaines éditions du concours incluent aussi l'esplanade de la Place des arts (2013-2014), la place Émilie-Gamelin (2010-2011 et 2011-2012) et les abords de l'édicule du métro Saint-Laurent (2011-2012). À compter de la troisième édition, un volet dédié aux projections architecturales s'ajoute officiellement à la compétition. Par son titre, Luminothérapie convoque les pouvoirs quasi magiques de la lumière, sa capacité à transformer ce que nos sens perçoivent comme un phénomène visuel en source d'énergie vivifiante.

Pastilles rouges lumineuses sur les trottoirs, éclairages architecturaux et projections vidéo monumentales définissent donc les trois types d'interventions qui composent actuellement le parcours lumière du QDS, auquel viennent périodiquement se greffer des installations temporaires comme celles de Luminothérapie. Cette identité visuelle, en plus d'apparaître comme « une référence directe au spectacle », s'adapte à différentes temporalités. (PQDS, 2013) L'intensité de la mise en lumière d'une salle de spectacle peut augmenter ponctuellement pour signaler qu'une prestation musicale s'y déroule, alors que, pour ménager les riverains, les projections vidéo s'éteignent du dimanche au mercredi. Bien entendu, la signature se fait aussi plus discrète le jour, mais elle rejaillit à la tombée de la nuit. Elle côtoie alors la clarté fournie par les lampadaires piétons qui n'ont pas été pris en charge par le parcours lumière et demeurent sous la responsabilité de l'arrondissement de Ville-Marie. Les grands mâts d'éclairage qui surplombent la place des Festivals sont également une composante extérieure à la vision de Ruedi Baur et Jean Beaudoin⁷⁰.

⁷⁰ Le PPU du Quartier des spectacles – secteur Place des Arts soutient le déploiement du plan lumière et propose d'y intégrer un élément supplémentaire, des « mâts géants qui procureraient l'éclairage fonctionnel et scénographique nécessaire à la tenue des grands événements sans empiéter sur l'espace public ni faire obstacle à la circulation piétonne. » (Arrondissement de Ville-Marie, 2008 : 23) Jean Beaudoin mentionne également que Ruedi Baur et lui n'ont pratiquement pas été consultés au sujet de ces imposants luminaires. (Entretien réalisé le 28 mai 2018)



Figure 5.6 Érick Villeneuve et Jean Beaudoin, *Champ de pixels*, 2009, place des Festivals, Montréal. Crédit photo : Martine Doyon.

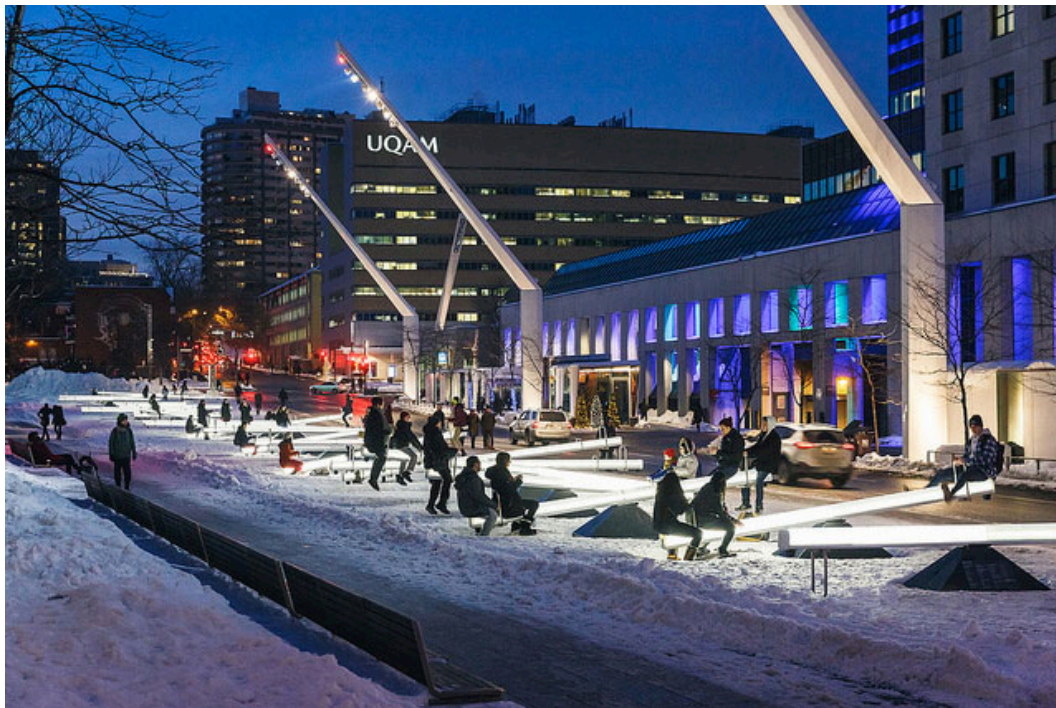


Figure 5.7 Lateral Office et CS Design, *Impulsion*, 2015, événement Luminothérapie, place des Festivals, Montréal. Crédit photo : Ulysse Lemerise, OSA.

Tandis que le patrimoine était à l'honneur dans l'opération lumière du Vieux-Montréal, le parcours lumière du QDS privilégie une approche ludique – il met en valeur la vie nocturne et la vocation festive de cette partie du centre-ville de Montréal. Parmi les objectifs poursuivis par son déploiement se trouve celui de « révéler la richesse culturelle du quartier » et celui d'en faire « une référence en branding urbain ». (PQDS, 2011a) Autrement dit, cette signalétique vise, sur le terrain, à permettre au visiteur de se repérer, mais on lui attribue également un rôle dans la réputation internationale du QDS; elle est investie pour son potentiel de rayonnement, à la fois au sens littéral et symbolique.

5.3. Créativité numérique locale et rayonnement international

Au-delà du rayonnement du QDS lui-même, c'est le rayonnement de la ville tout entière qui est en jeu. Ce double mandat du parcours lumière apparaît clairement dans le PPU du secteur Place des Arts. Pour expliquer la vision d'aménagement exposée dans le document, il y est mentionné que « [s]i des investissements importants ne sont pas réalisés rapidement dans le domaine culturel, Montréal risque de perdre des événements importants, voire son statut de métropole culturelle ». (Arrondissement de Ville-Marie, 2008 : 4) Le risque d'un déclassement exigerait donc des actions concrètes et l'une de celles qui sont identifiées consiste à développer une signature unique au QDS. Cinq ans plus tard, le PPU du Quartier latin affirme sans ambiguïté la perméabilité et la complémentarité du *branding* du quartier culturel et de celui de la métropole : « Le Quartier des spectacles [...] est devenu une image de marque pour Montréal. » (Arrondissement de Ville-Marie, 2013 : 12)

À partir de l'adoption de la première politique de développement culturel de Montréal, en 2005, la réalisation du QDS et les discours portant sur la métropole culturelle s'inscrivent conjointement dans une stratégie de positionnement international de Montréal, le premier devenant le projet emblématique de la seconde. Avec ses nombreux lieux de diffusion culturelle, ses places publiques animées à longueur d'année et ses illuminations spectaculaires, le QDS est présenté par ses principaux

partisans comme une *vitrine* de la créativité montréalaise. (Arrondissement de Ville-Marie, 2013; PQDS 2016 et 2017a) Il est le lieu où elle se donne à voir et où le public peut aller à sa rencontre. Cette façon de concevoir le projet est d'ailleurs en phase avec la perception de la communauté artistique locale qui, dans le cadre d'entretiens réalisés en 2010, défend qu'il s'agisse surtout d'un lieu de diffusion plutôt que d'un lieu de création. (Poirier, 2011 et 2015) Pour notre part, il nous semble que l'image de la vitrine ne peut que suggérer le devenir marchandise des créations qui y sont exhibées, une approche qui fait de toute œuvre artistique un produit culturel.

Cependant, au fil du temps, compte tenu des infrastructures mises en place sur le terrain, de même que du rôle de producteur que le PQDS joue de plus en plus, l'idée de vitrine ne semble plus suffisante pour décrire l'essence du projet de revitalisation. Même l'évocation du parcours lumière s'érode graduellement. Il est absorbé dans ce que l'on nomme dorénavant le Laboratoire numérique urbain (LNU). (PQDS, 2016) Un espace de monstration, le QDS l'est effectivement, mais il doit aussi être compris comme un environnement numérique soutenant l'expérimentation.

Cette nouvelle façon de concevoir le QDS comme un dispositif de recherche et d'innovation est en adéquation avec l'identification de la créativité numérique comme élément distinctif de la « marque Montréal ». Le LNU est essentiellement un réseau de fibres optiques déployé sur le territoire du QDS qui relie entre elles les places publiques, les projections vidéo architecturales et différentes institutions culturelles afin de faciliter le déploiement d'expériences interactives dans l'espace urbain, le partage et l'utilisation des données de la ville intelligente⁷¹, et la retransmission en direct de contenus télévisuels. En plus d'être un outil de mise en œuvre du mandat d'animation qui incombe au PQDS, le LNU doit stimuler « l'avancée des savoirs et des pratiques ainsi que le développement technologique et industriel en matière de créativité numérique. » (PQDS, 2016 : 1) De la sorte, il offre une réponse cohérente au postulat de l'organisme Printemps numérique, voué spécifiquement à la promotion

⁷¹ Pour une présentation plus détaillée des données de la ville intelligente et des enjeux qu'elles soulèvent, voir le chapitre 7.

de la créativité numérique montréalaise, selon lequel « l'environnement numérique est devenu aujourd'hui un élément déterminant du positionnement de Montréal comme ville créative. » (Quintas, 2016 : 29)

Le concours Luminothérapie synthétise et matérialise de manière efficace les différentes facettes de l'identité du quartier et de la ville que l'on souhaite promouvoir : misant sur l'effet féérique de la lumière dans le contexte d'une expérience urbaine ludique, il endosse la fonction de vitrine de la créativité numérique tout en exploitant les possibilités offertes par le LNU. Année après année, il vise le déploiement de propositions inédites qui s'inspirent « de l'identité du lieu et de l'hiver québécois ». (PQDS, 2017a : 3) La dimension locale, montréalaise de l'événement est fortement valorisée, tandis qu'augmente la diffusion à l'étranger des productions gagnantes. En effet, le PQDS a constitué un catalogue d'installations participatives qui, une fois qu'elles ont été présentées en primeur à Montréal, sont mises en circulation à travers le monde. Après la première année de ce programme d'exportation, six créations avaient voyagé dans 20 villes (PQDS, 2017b), participant à une opération que Pierre Fortin⁷² présente comme une sorte de « diplomatie culturelle ».

Si elles permettent de faire rayonner la « marque Montréal », ces exportations soulèvent cependant un questionnement quant à la singularité de l'expérience promue⁷³. En effet, tel que nous l'avons vu au chapitre 4, un grand nombre de villes

⁷² Entretien réalisé le 1^{er} mars 2018.

⁷³ La diffusion internationale des installations réalisées dans le cadre de Luminothérapie a également déclenché un questionnement brûlant au sujet de leurs droits d'exploitation. À l'hiver 2018, le PQDS a entrepris une démarche judiciaire à l'encontre de CS Design, la compagnie qui, en collaboration avec Lateral Office, a créé *Impulsion*, 30 bascules lumineuses responsables du succès des éditions 2015-2016 et 2017-2018 de Luminothérapie. (Fig. 5.7) La poursuite est une réaction à l'initiative de CS Design d'organiser de son propre chef la diffusion à Londres et Aberdeen de nouvelles versions de son mobilier de jeu urbain, alors que le PQDS soutient qu'il en possède les droits exclusifs de présentation. Dans la perspective de CS Design, « les agencements de bascules proposés à l'étranger ne correspondent pas à la définition de l'œuvre telle que décrite au contrat. "Chaque nouvelle exposition est une œuvre d'art distincte", soutient son président, Conor Sampson, dans une déclaration assermentée. » (Chevalier, 2018) S'il ne nous revient pas de trancher sur les détails contractuels qui lient le PQDS et CS Design, il nous semble toutefois que dans cette situation, le

se revendique de l'identité de ville lumière, ce qui a pour conséquence paradoxale qu'une même stratégie de distinction territoriale se répète de façon similaire à divers endroits du monde. Dans ce contexte, les gestes d'éclairage s'imitent et se confondent, si bien que cette tendance s'accompagne d'une production de paysages urbains que, suivant Bédard (2012 : 49), l'on pourrait dire « anodins et génériques où tous peuvent se reconnaître sans pour autant se connaître ». Lorsque les mêmes dispositifs lumineux circulent de destination en destination, ne court-on pas le risque d'accentuer ce processus d'homogénéisation des paysages urbains? De surcroît, comment le caractère *in situ* des propositions que l'on souhaite conçues spécifiquement pour la place des Festivals peut-il survivre à cette délocalisation? Quoi qu'il en soit, il apparaît que bien que le statut de ville lumière ne soit pas revendiqué clairement par des acteurs montréalais, des initiatives comme l'exportation des installations lumineuses et participatives de Luminothérapie témoignent d'un désir de briller au sein d'un réseau international de villes dites créatives, culturelles, intelligentes et lumière.

5.4. Des pastilles de lumière rouge pour l'ancien Red Light

L'essentiel du parcours lumière ne peut cependant pas s'exporter, adapté qu'il est au cadre bâti et à l'histoire de Montréal. Son rayonnement, entendu de manière littérale, ne s'expérimente que sur place. Pour le promeneur, le premier indice qu'il a franchi la frontière invisible du QDS consiste en la présence de la signature commune, les halos de lumière rouge au sol. Quotidiennement, dès que le soleil décline à l'horizon, ils apparaissent en rang double devant une trentaine de lieux de diffusion culturelle aux mandats diversifiés, que l'on songe aux Katakombes, une coopérative de travail

PQDS se révèle moins comme un organisme dédié à l'animation de l'espace urbain dans une perspective de service à la communauté, qu'un acteur engagé dans des opérations commerciales et, donc, soumises à une exigence de profit. En plus des enjeux économiques, le désaccord cible l'intégrité et la nature de l'objet : sommes-nous face à une proposition artistique ou à une offre de divertissement ? Le 13 juillet 2018, l'honorable Martin Castonguay (2018 : para 46) de la Cour Supérieure du Québec a rendu un jugement favorable à Conor Sampson où il mentionne : « Il n'y a aucun doute que le Partenariat peut faire ce qu'elle veut avec l'œuvre physique que constitue Impulsion. Cela a-t-il pour effet de priver CS de ses droits dans la propriété intellectuelle ? Le Tribunal est d'avis que non ».

qui gère une petite salle de spectacle vouée à la diffusion de la relève musicale, ou à la Cinémathèque québécoise, dont le mandat est d'« acquérir, documenter et sauvegarder le patrimoine audiovisuel québécois⁷⁴ ». Le diamètre de chaque cercle lumineux est d'environ 30 centimètres, ce qui, en soi, ne constitue guère une intervention spectaculaire et correspond plutôt à l'échelle du piéton. Toutefois, l'ensemble crée une ponctuation qui couvre presque tout le territoire du QDS, à la manière d'un gigantesque éparpillement de confettis qui n'épargnerait que les Habitations Jeanne-Mance et, en ce sens, il s'inscrit aussi dans le registre du monumental.

Il existe plusieurs interprétations de la signification de ces pastilles rouges, que le logo du QDS cite également. Au fil du temps, le PQDS a proposé que « la lumière rouge [...] souligne le sens de la fête qui fait de Montréal une ville unique en Amérique du Nord » (PQDS, 2006b), que la signature commune soit une référence aux tapis rouges des soirs de gala (PQDS, 2011a et 2013), ainsi qu'une évocation du passé de Red Light de cette partie de la ville. (PQDS, 2013) Bien qu'il ne rejette pas ces lectures, Jean Beaudoin⁷⁵ précise que le choix du rouge s'est imposé rapidement aux créateurs de l'identité visuelle puisqu'il s'agit de la couleur de la Ville de Montréal et que le QDS est un projet qui s'adresse à tous les Montréalais. De surcroît, par l'usage de la lumière, Ruedi Baur et lui souhaitaient évoquer les anciennes marquises de cinéma et de cabaret qui caractérisaient les grandes artères de la métropole au milieu du XX^e siècle. Ils y voyaient aussi un clin d'œil aux feux de la rampe.

La lanterne rouge, une enseigne commerciale

L'allusion au Red Light que véhiculent les cercles de lumière rouge demeure néanmoins l'interprétation la plus prégnante. (Bélanger, 2015; Bélanger et Cameron, 2016; Poirier, 2015) Pour Pierre Fortin⁷⁶, il s'agit d'une référence qui est complètement assumée. D'ailleurs, il n'y a pas que la signature visuelle du QDS qui

⁷⁴ En ligne : <http://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinematheque/mission>, consulté le 19 juin 2018.

⁷⁵ Entretien réalisé le 28 mai 2018.

⁷⁶ Entretien réalisé le 1^{er} mars 2018.

mise sur cet imaginaire du Red Light. Il est mentionné systématiquement lorsque l'histoire du projet de revitalisation doit être explicitée, comme dans cet extrait du dossier de presse :

D'hier à aujourd'hui > Montréal doit sa réputation de ville des festivités aux innombrables nuits effervescentes qui ont marqué le quartier au cours du siècle dernier. Dans les années 20, alors que l'époque des spectacles de variétés et des scopes battait son plein, le Red Light de Montréal s'est vu consacrer comme destination de tous les plaisirs. La prohibition a poussé de réputés artistes à s'établir à Montréal, notamment Lily St-Cyr, la plus célèbre effeuilleuse en Amérique du Nord. (PQDS, 2011a : 1)

Il semble que le Red Light agisse ici comme un récit de légitimation, ancrant la plus récente phase de développement du centre-ville de Montréal dans une histoire qui lui confère un vernis d'authenticité. L'exercice discursif vise à démontrer que malgré sa référence au spectaculaire, le quartier culturel valorise une histoire vernaculaire. (Thibert, 2015 : 9) Dans cet esprit, Jacques Primeau répète souvent cette formule⁷⁷ : le QDS n'a pas été créé, il a seulement été nommé.

Comme le relève Anouk Bélanger (2005 : 17), avant même la dénomination du QDS, le faubourg Saint-Laurent concentrait « en lui une part importante du "mythe" d'un Montréal diversifié, pluriel, tolérant et fêtard ». Un mythe que les gestes récents d'esthétisation et d'animation de l'espace urbain dans ce secteur n'ont pas hésité à exploiter. Suivant cette logique où l'histoire libertine et sexy de la ville sert de justification à l'existence même du QDS, la récupération du motif de la lanterne rouge trouve tout son sens.

L'expression « Red Light » provient effectivement de ce que les maisons closes arboraient autrefois une lanterne rouge signalant dans la rue la fonction de l'établissement. Loin d'être unique à Montréal, ce code de visibilité était employé dans plusieurs villes du monde et le plus célèbre des quartiers rouges demeure sans doute celui d'Amsterdam (Pays-Bas). La pratique a des racines anciennes. À Paris,

⁷⁷ Notamment lors de la table-ronde *Les quartiers de divertissement : nouveau moteur de développement urbain... viable ?* tenue au Musée McCord le 21 mars 2018. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=K7C95Yyum5A>, consulté le 19 juin 2018.

l'ordonnance de police du 14 avril 1830 interdit aux prostituées d'offrir leurs services dans les lieux publics, mais stipule à l'article 7 que « [l]es maisons de tolérance pourront être indiquées par une lanterne ». (cité par Benjamin, 2009 : 517) Le luminaire n'est donc pas obligatoire, contrairement à l'exigence pour ces lieux de maintenir leurs persiennes fermées, mais il s'impose comme une stratégie commerciale. La lanterne rouge agit comme une enseigne : « [Elle] est un signe envoyé par les tenanciers de la maison à la clientèle. Elle permet d'être distinguée dans la nuit, à une époque où les réverbères sont loin de couvrir toute la ville ». (Bui, 2008 : 24) Par ailleurs, dans l'ouvrage *Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche*, Sabatier (1830 : 50) soutient qu'une pratique similaire avait cours dans la Rome antique. Il mentionne que, déjà à cette époque, lors de l'ouverture d'une nouvelle maison de débauche, « on [la] faisait connaître au public, en plaçant au-devant de la porte une lampe ou un pot à feu : c'était l'enseigne de la maison ». S'il est difficile de cerner à quel moment le rouge devint emblématique de ce geste d'éclairage, l'histoire de cette couleur nous apprend toutefois qu'elle est associée à la prostitution depuis longtemps (Bui, 2008 ; Pastoureau, 2016) et qu'il en est de même pour le code spécifique de la lanterne rouge. (Pastoureau et Simonnet, 2005 : 33)

Que reste-t-il du Red Light montréalais?

L'identité visuelle du QDS apparaît donc d'une grande cohérence avec le mythe local sur lequel s'appuie le renouveau urbain. Le récit d'un Montréal festif et désinvolte, et ce, depuis plus d'un siècle, s'incarne non seulement dans les discours textuels mis en circulation par le PQDS et les instances municipales, mais aussi sous la forme d'un discours spatial, d'une scénographie lumineuse qui reprend certains codes de l'esprit du lieu pour les actualiser et les exploiter. Ces codes sont néanmoins dépouillés de tout ce qui aurait pu déranger en eux, pour ne conserver que leur éclat séduisant. Un processus que Le Bel (2011 : 209) décrit comme un oubli volontaire de la « mémoire du Red Light non pas comme lieu de la culture, mais plutôt comme espace de rencontre avec une altérité parfois dérangeante. » Pour mieux comprendre

cette assertion, il faut préciser la réalité historique, géographique et culturelle de ce que l'on désigne comme le Red Light.

Au XIX^e siècle le chemin Saint-Laurent, aujourd'hui devenu boulevard, assume les fonctions de rue principale de la ville. Déjà à cette époque, la *Main*, tel est son surnom, offre de nombreux lieux de commerce et d'hébergement, et elle s'affirme graduellement comme une « zone de contact interethnique » où se côtoient, notamment, les francophones et les anglophones, ainsi que les communautés juive et chinoise. (Bourassa et Larrue, 1993) Il s'y développe aussi une généreuse industrie du spectacle et du divertissement. Un peu au nord de la rue Dorchester⁷⁸, le Monument-National ouvre ses portes en 1893. Il bénéficie d'une salle aux dimensions importantes permettant d'accueillir de grandes productions et des vedettes populaires, tandis que son sous-sol est occupé par l'Éden⁷⁹, un musée de cire. À compter de 1907, il accueille aussi le Starland, où l'on diffuse des séances de cinéma entrecoupées de performances burlesques. (Ancil, 2002) Premier établissement à diffuser un théâtre de répertoire sur la *Main*, le Monument-National s'ajoute néanmoins à une longue liste de « saloons », de salles de variétés et de cabarets qui y opèrent déjà depuis des décennies.

Les années 1920 et 1930 confirment la réputation du boulevard Saint-Laurent comme haut lieu d'amusement. Le Club Alhambra, le Parisian Musical Parlor, le Saint-James Café, le Montmartre et le Frolic sont autant d'adresses où l'on converge pour goûter à des plaisirs licites et illicites. La formule de ces *night-clubs* à l'américaine combine danse, musique et spectacles divers – chanteurs, magiciens, imitateurs et, parfois, effeuilleuses se succèdent sur scène. (Bourassa et Larrue, 1993) Le succès de la *Main* s'amplifie, entre 1920 et 1933, avec le Prohibition Act, l'interdiction de produire et de vendre de l'alcool aux États-Unis. Nombreux sont alors les Américains qui

⁷⁸ Devenue le boulevard Dorchester en 1955, puis le boulevard René-Lévesque en 1987.

⁷⁹ Il est le deuxième du nom. À compter du 23 mars 1891, et pour quelques mois seulement, un premier Éden Musée est en fonction au 1206 de la rue Saint-Laurent. (Bourassa et Larrue, 1993)

bravent cette période « sèche » imposée dans leur pays grâce aux débits de boissons montréalais.

L'imaginaire du Red Light de Montréal puise au moins autant dans cette effervescence ludique et bruyante que dans la référence à l'activité des lupanars qui opéraient tout près. Depuis le milieu du XIX^e siècle et jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le cœur du quartier chaud de Montréal se situe dans le quadrilatère formé par les rues Sherbrooke, Saint-Denis, Craig⁸⁰ et le boulevard Saint-Laurent, bien que des maisons de chambre où se pratique la prostitution clandestine soient aussi implantées à l'extérieur de ce périmètre. (Lévesque, 1989 : 191) Les représentants du système judiciaire appliquent généralement à l'égard des « maisons de désordre » un modèle de tolérance inspiré de la France (Lapointe, 2014 et 2015; Lévesque, 1989), une approche jugée complaisante par certains groupes réformistes. En mars 1924, George O. Hadick, un inspecteur venu de Chicago à l'invitation du Comité des Seize⁸¹, écrit de Montréal qu'elle est « la plus ouverte des villes que j'aie jamais vues... la ville la plus corrompue où je sois jamais allé⁸². » (cité par Lévesque, 1989 : 196)

Dans ces années, la réputation scandaleuse de la ville provient également de ses casinos, maisons de jeu et autres lieux informels de pari – « Qu'est-ce qu'y avait beaucoup, c'était d'la barbote : des jeux de cartes qui se faisaient en arrière des restaurants », raconte Rollande Prieur, une ancienne résidente du quartier. (citée par Charlebois et Linteau, 2014 : 82) Ces lieux sont souvent contrôlés par le crime organisé et c'est en leur sein que s'amorce le long déclin du quartier chaud lorsque, à l'été 1946, « [u]ne bombe est jetée contre une maison de jeu du centre-ville; quelques jours plus tard, un chef de la pègre, Harry Davis, est assassiné en plein jour dans son

⁸⁰ Devenue la rue Saint-Antoine en 1976.

⁸¹ Fondé en 1917, le Comité des Seize est un « comité de citoyens voués à l'extirpation du vice dans la métropole. » (Lévesque, 1989 : 193) Il ne défend pas l'abolition complète de la prostitution, mais milite pour la fin du « vice commercialisé », c'est-à-dire des maisons closes. Ses activités comprennent notamment la réalisation d'enquêtes visant à informer l'opinion publique.

⁸² Notre traduction : « ... the most open town I have ever seen... the rottenest town I have ever been in ».

établissement de la rue Stanley. » (Lapointe, 2015 : 21) La peur gagne alors une partie de la population, forçant les autorités publiques à réagir. Ces événements servent la cause de ceux qui souhaitent éliminer le vice de la métropole, parmi lesquels se trouve l'avocat Pacifique (Pax) Plante qui entreprend une véritable croisade contre les maisons de jeu et de prostitution. (Lapointe, 2015) Jean Drapeau le seconde dans son entreprise, dont la légitimité semble confirmée en 1954 par les constats accablants du rapport Caron sur la corruption policière.

L'année 1954 est également importante en raison de la victoire de Drapeau⁸³ à la course à la mairie, grandement due à sa « promesse de nettoyer [Montréal] de la corruption et de l'immoralité ». (Lapointe, 2014 : 11) Sitôt en poste, il lance une vaste opération de rénovation urbaine qui ne rechigne pas à faire table rase du passé. Parmi les secteurs ciblés par le plan Dozois⁸⁴, document central et structurant de cette « modernisation » de la ville, se trouve la quasi-totalité du Red Light⁸⁵, dont le cadre bâti délabré tombera sous les coups des bulldozers. Les démolitions visent à « éliminer les taudis considérés comme insalubres » (Linteau, 2014 : 42), mais emportent également « un milieu de vie animé où la diversité pointe derrière l'uniformité des conditions d'existence. » (Linteau, 2014 : 43) Le chantier des Habitations Jeanne-Mance débute en 1957 sur les décombres du quartier populaire responsable de l'aura sulfureuse de la ville. Une aura que le QDS tente de recycler aujourd'hui sous une forme inoffensive et planifiée.

Quoique beaucoup d'efforts aient été consacrés à combattre le vice au centre-ville de Montréal, force est de constater que des brasiers du quartier chaud ont malgré tout survécu dans la zone avoisinant l'intersection du boulevard Saint-Laurent et de la rue Sainte-Catherine, même si l'industrie du sexe ne s'y trouve plus concentrée et s'est désormais étendue à d'autres quartiers de la métropole. (Tremblay, 2011) « Le Red

⁸³ Maire de Montréal de 1954 à 1957 et de 1960 à 1986.

⁸⁴ Du nom de Paul Dozois, conseiller municipal et président du comité consultatif qui chapeaute ce plan, dont le titre officiel est *Projet de rénovation d'une zone d'habitat défectueux et de construction d'habitation à loyer modique*.

⁸⁵ Le quadrilatère concerné par le rapport Dozois est délimité par les rues Saint-Dominique, Ontario, Sanguinet et Sainte-Catherine.

Light, près de la *Main*, les prostituées, ça ne m'a jamais dérangée. Je trouve ça rassurant, même pour les enfants », témoigne en juin 2013 une dame qui habite le quartier. (citée par Néron-Déjean, 2015 : 95) Parmi les établissements dont les activités sont toujours axées sur l'érotisme, l'emblématique Café Cléopâtre a su maintenir sa présence au 1230, boulevard Saint-Laurent. Depuis 1975, son rez-de-chaussée offre des spectacles de danseuses nues, dans l'esprit du Café Canasta qui l'a précédé à la même adresse⁸⁶. (Bourassa et Larrue, 1993 : 129) À cet égard, Néron-Déjean (2011 : 51) note que les clubs de danseuses nues et les peep shows constituent maintenant la principale offre commerciale à caractère sexuel que l'on retrouve dans le faubourg Saint-Laurent.

Rallumer ce qui ne s'est pas éteint

C'est toute cette histoire que convoquent les pastilles de lumière rouge qui marquent le territoire du QDS. Un motif d'apparence très simple qui exemplifie cette formidable capacité de notre époque à exploiter le passé pour en générer de la valeur. Dans ce cas-ci, il s'agit de valoriser un projet de revitalisation urbaine, de lui conférer une légitimité et une force d'attraction. Il est à tout le moins étonnant que le caractère sensible, la dimension éthique de la référence au Red Light ne soient jamais questionnés par les principaux porteurs de l'image de marque du QDS. Non pas au nom de la morale, mais parce que la renommée des nuits montréalaises s'est construite non seulement dans l'ivresse joyeuse, mais aussi sur un rapport d'exploitation des corps, majoritairement féminins. Tel que nous l'avons mentionné, cette situation n'appartient pas qu'au passé et conserve une certaine actualité. Le 24 octobre 2013, l'inauguration de la mise en lumière de l'édifice 2-22, un projet phare du QDS situé au coin de la *Main* et de la rue Sainte-Catherine, porte malgré tout le titre *Rallumons le Red Light*.

⁸⁶ Entre 2009 et 2011, le Café Cléopâtre est menacé d'expulsion pour laisser place au projet immobilier du Quadrilatère Saint-Laurent. Pour une présentation complète des enjeux liés à cette situation, voir Cha et Diamanti (2015).

Conçue et réalisée par Moment Factory, l'illumination de l'enveloppe de verre de l'immeuble comprend des écrans horizontaux de lumière DEL qui courent le long de trois passerelles. Ces bandeaux diffusent de l'information relative aux activités des partenaires de la Vitrine culturelle, dont le bureau de service à la clientèle occupe le hall d'entrée du 2-22. Un éclairage d'ambiance complète ces supports de communication. L'événement de lancement est mis en scène par Lorraine Pintal, directrice du Théâtre du Nouveau Monde, une institution voisine. Pendant le spectacle, la circulation automobile est bloquée sur les voies limitrophes pour que le public s'y installe. Les numéros s'enchaînent sur le bitume et les étages fenêtrés de l'édifice : une interprétation d'extraits de la pièce de théâtre *Le chant de Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay, une performance de la troupe de cirque Les 7 doigts de la main (fig. 5.8), une chorégraphie de la compagnie de danse O'Vertigo, un tour de chant de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal. Les feux de la rampe captivent, la dialectique de la lumière est à son comble.



Figure 5.8 Performance de la troupe Les 7 doigts de la main lors de *Rallumons le Red Light*, événement d'inauguration de la mise en lumière de l'édifice 2-22, 24 octobre 2013, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

En effet, tandis que tous les regards sont tournés vers le spectacle, la réalité du quartier est rendue invisible, comme si les danseuses nues du Café Cléopâtre, juste de l'autre côté de la rue, n'y travaillaient pas vraiment. Comme si leurs corps offerts aux regards n'avaient pas la même valeur que celui des acrobates. Ils sont certainement moins consensuels, moins en phase avec l'image aseptisée du QDS, mais l'événement prétend pourtant célébrer « la fibre identitaire du *Red Light* en mariant des artistes en chair et en os avec une technologie d'éclairage d'avant-garde. » (La Vitrine, 2013) Encore une fois se confirme le constat que là où quelque chose brille, autre chose est forcément confiné à l'ombre. Bien entendu, l'enjeu ici n'est pas de soutenir qu'il faudrait glorifier l'exploitation sexuelle en tournant les projecteurs vers elle, mais de refuser de ne pas voir son existence puisqu'un véritable espace public devrait d'abord être un « espace de visibilité ». (Tassin, 2008) Ce n'est que par cette visibilité que la vie sociale peut être problématisée. (Berdoulay, Castro et Da Costa Gomes, 2001)

Rallumons le Red Light, l'intitulé de la soirée est aussi trompeur sur deux plans. D'une part, il relègue au passé une industrie toujours active. D'autre part, il suggère une sorte de regret face à la disparition d'une vie urbaine qui dérangeait, vie que les politiques publiques ont délibérément cherché à éteindre, mais que l'on se sent maintenant en droit de célébrer sans pudeur. La contradiction est d'autant plus frappante que Lorraine Pintal s'est déjà positionnée clairement contre la présence des populations marginales qui habitent les interstices du quartier. En 2009, lors des consultations publiques sur le projet de construction du Quadrilatère Saint-Laurent, elle écrit dans le mémoire qu'elle dépose au nom de son institution :

Depuis 1972 soit depuis son installation au coin des rues Saint-Urbain et Sainte-Catherine, le TNM doit composer avec un environnement peu enviable du côté des rues Clark et Saint-Laurent. Ce voisinage peu attrayant exerce un frein sur un auditoire plus âgé qui craint de s'aventurer au centre-ville de peur d'arpenter des artères jugées non sécuritaires voire même dangereuses. [...] il ne fait aucun doute dans l'esprit du TNM que ces initiatives souhaitées réussiront à augmenter l'affluence des citoyens des banlieues et des visiteurs vers un centre-ville mieux adapté à leurs besoins, véritable témoin de la création et de l'innovation des artistes et des créateurs. (Pintal, 2009 : 3-4)

Ainsi, selon Lorraine Pintal, la longue tradition de spectacles licencieux du faubourg Saint-Laurent et la foule bigarrée qu'elle attirait peuvent justifier l'existence du QDS, mais il ne saurait être question de côtoyer quotidiennement des individus en situation de précarité. Ce n'est pas la posture officielle du PQDS (2011a : 2), qui souhaite développer « un quartier coloré qui conservera une marginalité tonifiante, dans un contexte plus sécuritaire et inclusif. » L'expression « marginalité tonifiante » est toutefois ambiguë, elle associe deux termes qui se neutralisent mutuellement. Elle suggère la recherche d'une altérité qui ne dérange pas, alors même que, par définition, l'altérité questionne et confronte. Elle évoque un anticonformisme débarrassé de toute hostilité pour n'en conserver que les traits dynamiques et excitants. En bout de ligne, le rapport au passé que l'image de marque du QDS instrumentalise semble de la même nature. Elle est le rêve impossible d'un « Red Light tonifiant », qui ne peut naître que dans l'esprit de ceux que des privilèges économiques et culturels protègent de l'insécurité.

5.5. Un désir d'environnement total

Cette vision utopique d'un monde délesté des rapports d'exploitation et de la dépossession qu'ils engendrent est constitutive de la fantasmagorie. Elle nourrit la société d'un espoir qui imprègne le moindre aspect de la réalité sensible, si bien que chaque produit culturel témoigne à la fois de la soumission de tous les aspects de notre vie à la logique économique et d'une émancipation latente, à portée de main. L'esprit du lieu propre au QDS est tendu entre ces pôles. Expression d'une conception de la ville qui l'inscrit dans une compétition internationale où son offre d'expériences culturelles doit habilement être valorisée afin de susciter une consommation du lieu, le QDS revêt aussi les habits séduisants de l'enchantement, qui défient la solide prestance des immeubles du centre-ville en leur conférant une apparence étincelante et changeante.

La totalité de la fantasmagorie

Le parcours lumière du QDS est l'agent principal de cette aura fantasmagorique. Par ses multiples composantes de natures, d'échelles et de technologies variées, et par son extension dans les kilomètres de fibres optiques qui maillent le territoire, rien ne semble échapper à sa touche claire. Il transfigure le sol et les murs. De la sorte, il participe à la mise en œuvre d'un environnement non seulement numérique, mais total.

Il s'agit là d'une caractéristique importante de la fantasmagorie. Sa puissance de conviction repose sur un contrôle complet de l'espace qui permet de déterminer par avance la teneur de l'expérience de ceux qui s'y aventurent, cela en faisant appel davantage à leurs émotions qu'à leur rationalité. Ainsi, bien que la fantasmagorie réfère d'abord à l'illusion produite par un dispositif technique, elle désigne un phénomène qui est aussi physiologique et psychologique. (Andreotti et Lahiji, 2017 : 2) Elle est immersive, au sens le plus profond de cet adjectif, lorsqu'il n'admet plus aucun en-dehors. Dès lors, interprété comme une fantasmagorie, l'espace urbain affiche des caractéristiques similaires aux spectacles du couvent des Capucines, à l'époque où Robertson et son équipe y sévissaient. La vue est le premier sens interpellé, mais l'ouïe, l'odorat et le toucher interviennent également dans le succès de l'opération, dans l'adhésion temporaire et irrationnelle de ceux qui s'y trouvent plongés. (Berdet, 2013) L'environnement total de la fantasmagorie fonctionne en submergeant leur organisme de stimuli, ce qui génère une forme d'ivresse collective, un rapport altéré à la réalité. (Buck-Morss, 2010 : 137)

Cette interprétation benjaminienne de la fantasmagorie comme environnement total trouve écho dans l'*Essai sur Wagner*⁸⁷ qu'Adorno (1993 [1966]) consacre à l'analyse de l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) du compositeur allemand. Wagner décrivait lui-même le projet porté par son opéra comme celui d'une rencontre de tous les arts visant « à les détruire pour réaliser leur fonction commune – à savoir,

⁸⁷ Adorno rédige ce texte entre 1938 et 1939, alors qu'il est à New York.

l'absolu, l'inconditionnel portrait de la nature humaine parfaite⁸⁸ ». (cité par Andreotti et Lahiji, 2017 : 41) Adorno qualifie de fantasmagorie cette approche de l'opéra car il reproche à Wagner de nier les origines économiques, sociales et matérielles de son œuvre, et ainsi de la parer d'une présence semblable à celle de la marchandise, dont la magie ne peut opérer que dans l'oubli du travail qui l'a fait naître. (Andreotti et Lahiji, 2017 : 134-135) De surcroît, il estime que l'opéra wagnérien propose une unité de façade. Tandis que la musique, la littérature et le théâtre s'harmonisent dans une soi-disant totalité, ils ne contribuent, selon Adorno, qu'à « masquer l'aliénation et la fragmentation, l'isolement et l'appauvrissement sensuel de l'existence moderne ». (Buck-Morss, 2010 : 140) En somme, derrière le mirage de l'œuvre d'art totale, la marchandise conserve son emprise sur les rapports sociaux, engendrant un morcellement du corps social qu'une stimulation de tous les sens ne suffit pas à fédérer et activer. Elle causerait même l'inverse.

Dans le contexte d'une analyse critique des politiques d'esthétisation de la ville au XXI^e siècle, la fantasmagorie peut se comprendre comme un masque, ou encore un écran qui empêche de voir la réalité urbaine telle qu'elle est, sclérosée et fragmentée, pour au contraire accueillir la projection de ce que nous voudrions qu'elle soit, festive et unifiée. Le parcours lumière du QDS génère une abondance de stimuli visuels qui enveloppent le cadre bâti d'un voile étincelant. La scénographie et l'animation de l'espace public s'additionnent à lui pour créer un environnement où l'image d'un vivre-ensemble pacifié est célébrée.

La quasi-totalité du Quartier des spectacles

Une représentation qui se veut totalisante semble donc se déployer sur le territoire du QDS. Cependant, alors que certains auteurs la désapprouvent (Luka et coll., 2015), d'autres nuancent plutôt cette perception, considérant que le QDS est un projet « inachevé » (Lussier, 2015; Thibert, 2015) et « éclectique ». (Lussier, 2015) Par ailleurs, des enquêtes menées auprès de résidents du faubourg Saint-Laurent au

⁸⁸ Notre traduction : « [...] to destroy them for the benefit of attaining their common purpose – namely, the absolute, unconditional portrayal of perfect human nature ».

sujet de leur expérience du lieu laissent « à penser que le QDS n'existe pas vraiment comme territoire ». (Bélanger et Cameron, 2016 : 141) Si la frontière et l'identité singulière du quartier culturel échappent à ceux-là mêmes qui l'habitent, et si des observateurs informés le jugent incomplet, comment soutenir qu'il soit un environnement total? Est-il même possible d'imaginer qu'un centre-ville puisse devenir un espace dont l'expérience sensorielle soit entièrement contrôlée?

Puisque nous envisageons le parcours lumière comme le principal vecteur de cette homogénéisation qui s'opère sous le signe du spectacle et d'un imaginaire local fantasmé, nous nous attarderons principalement à lui. Comme premier point d'achoppement potentiel, il apparaît que le PQDS ne dispose d'aucun pouvoir lui permettant d'imposer sa signature à des lieux de diffusion culturelle qui n'en voudraient pas et que l'organisme ne peut non plus intervenir dans la conception et la réalisation de toutes les illuminations monumentales du territoire qu'il supervise. Autrement dit, des initiatives privées se greffent aux gestes supervisés par le PQDS, d'une façon qui peut parfois diluer l'impact ou la cohérence du parcours lumière. Par exemple, la mise en lumière du Complexe Desjardins⁸⁹, qui fait face à la Place des Arts, suscite un certain inconfort au sein de la communauté de concepteurs lumière de Montréal⁹⁰ et chez le PQDS, qui craint d'y être associé⁹¹. Depuis 2014, les trois tours sont éclairées en contre-plongée de la couleur du logo des Caisses populaires Desjardins, un vert perroquet, qui crée un halo sur les nuages lorsque le ciel se couvre, en plus d'inscrire très fortement dans le paysage urbain un énième symbole du pouvoir économique. Au-delà de l'appréciation esthétique et environnementale⁹² que l'on peut avoir de cette illumination, elle révèle une ouverture qui permet à des

⁸⁹ Réalisée par la firme montréalaise Lightemotion.

⁹⁰ Voir notamment les réticences exprimées lors de la table-ronde *Illuminer Montréal : innovation ou saturation ?*, tenue le 1^{er} novembre 2017 au Musée McCord. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=9b_UOpd8vg.

⁹¹ Pierre Fortin en entretien, réalisé le 1^{er} mars 2018.

⁹² La pollution lumineuse est un enjeu de plus en plus discuté et encadré dans le domaine de l'éclairage urbain. Elle peut être définie comme « tout rayonnement lumineux émis à l'extérieur ou vers l'extérieur qui, par sa direction, son intensité, sa durée ou sa composition spectrale, peut avoir un effet nuisible ou inconfortant sur l'être humain, sur les écosystèmes ou sur le ciel étoilé. » (Ville de Montréal, 2017b : 11)

joueurs divers de proposer des stimuli visuels dans l'environnement du QDS. Selon nous, cela ne défie pas son aspect unitaire, au contraire. Il apparaît que la force d'attraction du parcours lumière est telle qu'elle engendre une propagation de son esprit, qu'elle encourage d'autres actions du même genre. Elle suscite l'impression que pour exister au QDS, il faut être visible dans la nuit, si bien que le territoire s'en trouve de plus en plus éclairé sans qu'aucune consigne n'ait été formulée.

L'invisibilité diurne du parcours lumière tend aussi, à première vue, à nuancer son caractère total car elle libère, environ la moitié du temps, une marge de manœuvre quant à la lecture de l'espace et aux comportements attendus. Or, justement, toute cette vitalité de la journée ne transparaît nulle part dans l'identité visuelle, qui relaie l'image « d'un quartier qui commence à vivre quand les lumières s'allument. » (Bélanger, 2015 : 140) Cet accent sur l'économie de la nuit et l'activité des noctambules était d'ailleurs palpable avant même la tenue du *workshop* d'idéation remporté par Ruedi Baur et Jean Beaudoin. Dans un article paru l'année précédente, Noppen et Morissette (2004 : 66) notent que la mise en plan du QDS « correspond à une conceptualisation à tout le moins crépusculaire ».

L'environnement du QDS correspond peut-être davantage à l'usage qu'Adorno a fait de la notion de fantasmagorie. Derrière l'image d'une totalité émanant des ressources de la création, la réalité sociale demeure fragmentée. Que l'on songe aux Habitations Jeanne-Mance ou à la pérennité de l'industrie du sexe dans le secteur, nombreux sont les signes d'une défaillance du « spectacle » à unifier une urbanité chaotique. La transfiguration des lieux n'agit qu'en surface et seulement à la tombée du jour. De toute façon, il nous semble qu'un espace comme le centre-ville de Montréal ne puisse jamais être vraiment total. Il ne peut que *prétendre* à la totalité, sans jamais l'atteindre. Il y a toujours des éclats de réalité nue qui persistent et résistent. Dans notre perspective, cette nuance n'entre pas en contradiction avec le lustre de la fantasmagorie que Benjamin observait dans l'espace parisien. En effet, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la lumière ne va pas sans ombre, elles sont constitutives l'une de l'autre. (Baxandall, 1999 [1995]) Ainsi, quoique la fantasmagorie

dépose son masque lumineux sur toute chose, il est inconcevable que des parcelles d'obscurité n'y survivent pas. Nous suggérons que c'est possiblement dans ces zones sombres de la fantasmagorie que se cache son utopie. Dans le surgissement de ce qui échappe à l'image pasteurisée du QDS, ce sont les limites de la marchandisation de l'espace urbain qui se signifient.

Il ne nous semble pas exagéré de soutenir que l'identité visuelle du QDS telle qu'elle s'incarne par la lumière témoigne d'un *désir* d'environnement total. Bien qu'un « en-dehors » persiste toujours, l'image de marque développée nie son existence. En regard de cette analyse, nous proposons que l'enjeu qui traverse l'environnement total de la fantasmagorie ne soit pas son contrôle effectif et entier de l'espace, mais sa capacité à orienter les regards, de telle sorte que ce qui échappe à son influence échappe également à la perception.

Une attention fragmentée

Les prestidigitateurs et autres fantasmagores de la trempe de Robertson savent depuis longtemps que la réussite d'une illusion ne tient pas à la magie, mais à cette capture et à cette manipulation de l'attention des regardeurs. Tel que le définit Jonathan Crary (2014b : 35), prêter attention veut dire « se dégager d'un champ d'attraction plus large, qu'il soit visuel ou sonore, de façon à s'isoler ou à se focaliser sur un nombre réduit de stimuli. » Depuis les années 1970, mais de manière renforcée depuis les années 1990, la notion d'attention a mobilisé un nombre important de chercheurs. (Citton, 2014) Les travaux de plusieurs d'entre eux insistent sur la quantité limitée de cette ressource immatérielle, ce qui ouvre alors sur un champ de considérations de nature économique – on parle d'ailleurs d'une « économie de l'attention » – et souligne que la gestion de la rareté associée traditionnellement à la sphère de la production se déplace vers celle de la réception, entraînant une reconfiguration des modes de circulation de l'information et des logiques commerciales. (Citton, 2010 et 2014; Lanham, 2006) Pour sa part, Crary (2014b) met l'accent sur l'émergence, au XIX^e siècle, d'un « régime disciplinaire de l'attention », qui se caractérise notamment par l'injonction permanente

et paradoxale adressée aux individus de faire preuve simultanément d'une grande concentration et d'une grande aptitude à accomplir des tâches syncopées.

Comme le rappelle lui-même Crary (2014b et 2016 [1989]), cette réflexion portant sur l'attention est aussi présente chez Benjamin (2009) au travers des thèmes de la distraction, de la fragmentation, du choc et de la dispersion. Complémentaire à ceux-ci, nous ajouterions celui de la catastrophe, qui survient lorsque l'on a « manqué l'occasion; l'instant critique ». (Benjamin, 2009 : 493) Plutôt que de rejeter ces expériences typiques de la modernité urbaine, Benjamin décèle en elles un potentiel de renouvellement de la perception qui explique en partie son penchant pour le montage. Il conçoit en effet que la juxtaposition de matériaux, visuels ou littéraires, qui sont étrangers l'un à l'autre génère un champ électrique duquel peut jaillir l'illumination de l'image dialectique. Ainsi, le montage comporte une dimension destructive parce qu'il introduit une rupture dans le contexte d'où proviennent les matériaux manipulés, mais aussi une dimension constructive dans sa propension à révéler l'essence des choses. (Buck-Morss, 1989 : 77) De la sorte, il attire l'attention sur une dimension de l'histoire collective qui se soustrayait à l'entendement. Le montage doit néanmoins se garder de recréer l'illusion d'une totalité, comme le faisaient les panoramas du XIX^e siècle dont les éléments assemblés se donnaient comme une représentation exacte de scènes de l'histoire et de la nature, réitérant une mythologie du progrès que Benjamin cherchait précisément à interrompre par son approche du fragment. (Buck-Morss, 1989 : 67-68) Lorsque les discours textuels et visuels qui supportent la production du QDS tendent vers la concrétisation d'un environnement total, ce qu'ils réfutent est la possibilité d'un montage d'images, de scènes urbaines qui n'auraient pas toutes été sélectionnées dans le dessein de soutenir un récit de ville dominant. Nous faisons face à une représentation linéaire et homogène de l'histoire, inscrite à même la réalité sensible de la ville, ce qui n'est qu'une autre façon de rappeler qu'il s'agit d'une fantasmagorie.

Bien que la méthodologie développée par Benjamin ait eu pour projet de libérer la société de l'illusion idéologique par une expérience du choc qui régénérerait les

facultés perceptives des individus, les recherches récentes sur l'attention pointent davantage vers les effets pervers de ces ruptures brutales, amplifiés par l'hyperconnection des individus, des lieux et des objets au XXI^e siècle, mais dont les technologies actuelles de l'information et de la communication ne peuvent être tenues pour entières responsables. La *captation* de l'attention se trouve au cœur du problème en raison de sa valeur économique, mais également politique. Comme le résume Citton (2010 : 24-25), « *ce à quoi on ne prête pas attention n'a pas de pouvoir sur nous* », et cela est aussi vrai des publicités commerciales que des normes sociales. Qu'elle soit étudiée dans le contexte du divertissement de masse ou de l'omniprésence des écrans individuels, Crary (2014b : 54) propose que la gestion de l'attention corresponde à « une stratégie plus large de gestion des individus ». Dès lors, l'étude de dispositifs optiques ou technologiques qui semblent relever d'abord d'un régime visuel doit s'attarder à la façon dont leurs méthodes de gestion de l'attention « utilisent le cloisonnement et la sédentarisation, rendant les corps contrôlables et utiles simultanément, même lorsqu'ils simulent l'illusion du choix et de l'«interactivité». » (Crary, 2014b : 54)

Dans un environnement comme celui du QDS, l'enjeu est donc de savoir si notre attention peut dériver et s'accrocher à autre chose que ce qui aura été prévu pour elle. D'un point de vue collectif, cet enjeu équivaut à se demander comment, derrière l'image trompeuse d'une unité esthétique et sociale, maintenir des formes de solidarité véritablement attentionnées, de même que des manières d'être ensemble qui échappent au rythme du spectaculaire et aux comportements qui lui conviennent. D'un point de vue individuel, il soulève la nécessité de maintenir la possibilité de s'abandonner, alors même que l'on pratique la ville, à des états mentaux qui nous préservent des opérations de captation de notre attention, qu'il s'agisse de la rêverie ou de l'ennui. Bien entendu, il est difficile d'envisager le moment où une portion du centre-ville de Montréal comme le territoire couvert par le QDS pourrait vraiment concrétiser un environnement total, avec les risques de dérive que pointe Benjamin (2000 [1939] : 314) lorsqu'il écrit que « *[l]a conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique* », mais l'opération de marketing urbain qui s'y déploie

actuellement témoigne néanmoins d'un désir qui mérite d'être considéré, sinon critiqué, sérieusement. Les enjeux que nous avons pointés concernant l'instrumentalisation du passé opérée par l'image de marque du QDS soulèvent également des questions concernant le traitement que la fantasmagorie accorde à l'histoire, que le parcours de projections vidéo *Cité Mémoire*, de Michel Lemieux et Victor Pilon, nous permettra maintenant d'approfondir.

Chapitre 6

Le mirage d'une histoire pacifiée.

La fantasmagorie de *Cité Mémoire*

Les créations de Michel Lemieux et Victor Pilon, réunis au sein de la compagnie 4D Art, ont toujours réservé à la technologie une place de choix dans leurs dispositifs scéniques grâce à l'usage de projections vidéo permettant la « coprésence de la chair et de la lumière, du réel et du virtuel ». (Duguay, 2013 : 315) Leurs productions instaurent une interaction particulière entre les acteurs présents physiquement sur les planches et les personnages chimériques qui y apparaissent sous la forme d'images médiatiques, de telle manière que la technologie, selon Maurin (2003 : 109), y devient « le lieu, autant que l'instrument, qui fait vaciller les assises du réel, les pseudo-certitudes du voir et les paramètres du croire voir. » Selon Michel Lemieux, la médiation technologique à l'œuvre dans plusieurs de leurs propositions théâtrales peut se comprendre comme le fait de mettre à la disposition des spectateurs l'équivalent d'un « sixième sens » pour percevoir la réalité. (Perrot, 2013)

Or, pour la première fois dans sa carrière, le duo déploie, avec *Cité Mémoire*, une expérience qui se déroule à l'extérieur des paramètres contrôlés de la salle de représentation et qui supprime, de surcroît, la corporéité des interprètes. Les êtres éthérés des projections vidéo qui illuminent plusieurs façades du Vieux-Montréal sont donc les seuls porteurs du récit, un changement qui confère une teneur davantage cinématographique que théâtrale à ce projet. Dans le contexte de leur apparition autonome dans l'espace urbain, on peut se demander si les spectres créés par Lemieux et Pilon activent toujours un questionnement sur « la frontière entre le rêve et l'éveil, entre l'illusion et la réalité, entre le conscient et l'inconscient, entre l'engagement et le laisser-aller ». (Duguay, 2010 : 129) Pour nous approprier l'enjeu de ce déplacement, nous dirions qu'il s'agira dans ce chapitre d'examiner comment

les images animées de *Cité Mémoire* participent à transfigurer la réalité urbaine et à rendre visibles les disparus qui hantent son actualité. Plus particulièrement, notre propos portera sur le rapport à l'histoire de cette intervention *in situ* et tentaculaire. Nous interrogerons les procédés narratifs mobilisés afin de rendre sous son meilleur jour la fondation de Montréal et sa croissance au fil des siècles, de même que la logique du progrès qui transparaît dans ce compte-rendu filmé. Ainsi, bien qu'il aurait aussi été possible d'analyser *Cité Mémoire* en terme d'environnement total, un angle dont l'évocation d'un sixième sens semble confirmer la pertinence, notre visée sera plutôt d'approfondir notre compréhension de la fantasmagorie en examinant la représentation de l'histoire qui s'y exprime. Nous verrons pourquoi Benjamin (2000 [1940] : 429) estime qu'il n'y a pas de distinction être les petits et les grands événements et « que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire. »

En somme, ce chapitre explorera les thèmes de la mémoire et de la tradition, de même que l'importance de considérer qui raconte les faits et dans quelle situation. Ce faisant, il nous conduira en conclusion à considérer la façon dont une saga historique peut être mise au service d'un récit de ville. En cherchant à capter la nature des illusions visuelles et idéologiques propres à *Cité Mémoire*, nous découvrirons plusieurs moments charnière du développement de Montréal, d'une manière qui, nous l'espérons, pourra éclairer notre présent. Un court historique du Vieux-Montréal s'impose comme point de départ à cette enquête.

6.1. Le Vieux-Montréal à travers les époques

Alors qu'il ne compte que 7000 résidants en 2015, le Vieux-Montréal reçoit annuellement 6,5 millions de visiteurs, ce qui le confirme comme l'une des principales destinations touristiques de la métropole. (Arrondissement de Ville-Marie, 2015) Site du premier établissement de colons sur l'île de Montréal, ce quartier est doté d'un patrimoine riche qui a d'ailleurs conduit le gouvernement du Québec à le classer arrondissement historique en 1964. Les frontières actuelles du quartier correspondent

à peu près au tracé des anciennes fortifications de la ville, complétées en 1738⁹³, qui, depuis les berges du fleuve Saint-Laurent au Sud, longeaient ce qui correspond aujourd'hui à la rue McGill à l'Ouest, l'axe de la ruelle des fortifications au Nord et la rue Berri à l'Est. (Fig. 6.1)

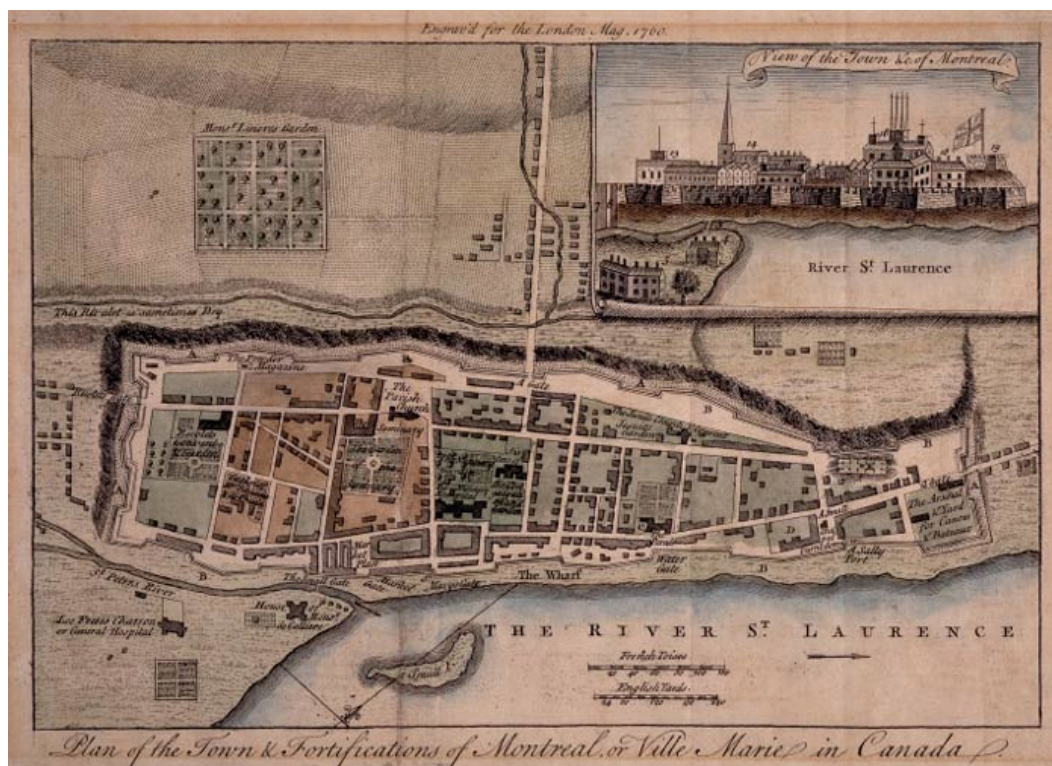


Figure 6.1 Anonyme. *Plan de la ville et des fortifications de Montréal, ou Ville-Marie au Canada*, 1760. Source : Musée McCord, M21768.

Avant que des Européens ne s'y installent définitivement au XVII^e siècle, l'île de Montréal était déjà habitée depuis longtemps. Quoi qu'il soit difficile de dater précisément à quand remonte cette occupation du territoire, lorsqu'il y accoste à l'automne 1535, l'explorateur français Jacques Cartier y rencontre les Iroquoiens du village d'Hochelaga, le chef-lieu de la région. (Viau, 2012a : 67) Comme le souligne l'historien Paul-André Linteau (2007 : 14), la présence française « a manifestement commencé à perturber l'équilibre écologique, économique et politique » de la vallée

⁹³ Les travaux de construction des fortifications s'échelonnent de 1717 à 1738, sous la direction de Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry. Les murs de maçonnerie se substituent à la palissade de pieux de bois qui entourait la ville depuis 1687, mais dont la portée avait déjà été étendue à quelques reprises dans les décennies suivantes. (Stewart, 2004)

du Saint-Laurent car, moins d'un siècle plus tard, en 1603, lors de la visite de Samuel de Champlain, le fondateur de la ville de Québec, les Iroquoiens, comme « entité culturelle distincte », en sont disparus. (Viau, 2012a) Si l'île semble alors inoccupée, elle fait toujours partie du vaste territoire des Kanien'kehà:ka (Mohawks), une réalité qui demeure valide en 2018. Érigée sur un territoire non-cédé, la ville porte encore cette double identité, Montréal pour le monde occidental et Tiohtiá:ke, « Là où les nations se divisent », pour ceux qui ont été dépossédés.

C'est en 1642 que Montréal⁹⁴ est officiellement fondé par Jeanne Mance, Paul de Chomedey de Maisonneuve et un groupe d'une quarantaine de personnes, à l'endroit où se trouve maintenant le musée Pointe-à-Cailière, dans le Vieux-Montréal. À l'origine nommée Ville-Marie, il s'agit d'une colonie missionnaire dont l'objectif est de créer « une enclave où la population, à forte majorité autochtone et encadrée par des autorités politiques et religieuses françaises, se place sous protection militaire et intègre les valeurs chrétiennes. » (Viau, 2012b : 73) Les choses ne se dérouleront cependant pas comme prévu puisque les années suivantes sont marquées par une période de guerre entre différentes nations autochtones qui manifestent peu d'intérêt pour le site de Ville-Marie, de même que pour la conversion. (Viau, 2012b : 100-101) Vingt ans après sa naissance, Montréal ne comporte que 600 habitants. En 1754, ils sont 4000. (Linteau, 2007 : 41-42)

Un important changement de régime survient en 1760 avec la Conquête, lors de laquelle les Britanniques prennent le contrôle de la colonie. Puis, dans la première moitié du XIX^e siècle, d'abord dans la foulée de la guerre d'indépendance des États-Unis et ensuite de la Grande Famine en Irlande, une abondante immigration anglophone modifie encore davantage le profil linguistique et culturel de la population, qui s'élèvera à 58 000 habitants en 1852. (Linteau, 2007) Les remparts de

⁹⁴ En 1535, Jacques Cartier a donné « le nom de "Mont Royal" à la montagne, un nom qui sera par la suite étendu à toute l'île puisque "Montréal" n'est qu'une autre façon de l'écrire ("réal" étant synonyme de "royal"). » (Linteau, 2007 : 15)

pierre qui gênaient la croissance de la ville ont été démantelés en grande partie entre 1801 et 1817.



Figure 6.2 Le silo #5 et l'entrée des écluses du canal Lachine, 2018, Montréal.
Crédit photo : Josianne Poirier.

Le XIX^e siècle correspond aussi à une période de développement industriel et économique de la région où le fleuve Saint-Laurent joue un rôle important. (Labrecque et Fougère, 2012 ; Linteau, 2007) Le canal Lachine, complété en 1825 puis élargi en 1840, facilite le transport maritime, et les rives boueuses de l'île, qui forçaient les navires de marchandises à s'ancrer au large et à décharger leur cargaison sur des barques, sont dotées de quais à compter de 1830 par la Commission du havre, fondée la même année. À la fin des années 1840, Montréal dispose du port le plus fréquenté au Canada. (Labrecque et Fougère, 2012 : 511-512) Cette activité intense se maintient jusqu'au début du XX^e siècle, où l'essor du commerce du blé conduit à l'érection d'imposants élévateurs à grain qui augmentent les capacités d'entreposage du port et facilitent le chargement des bateaux. En 1976, le port est toutefois relocalisé dans l'Est de l'île de Montréal. Plusieurs des grandes infrastructures industrielles sont démolies, mais le silo #5 échappe à ce funeste sort et maintient toujours sa présence dans le paysage du Vieux-Montréal. (Fig. 6.2) Les quais et toute la zone dégagée qui les sépare de la rue de la Commune ont

désormais une vocation récréative et touristique, à l'exception de la voie ferrée logeant cette rue où circulent encore des trains du Canadien National.

Le cadre bâti actuel du Vieux-Montréal témoigne de ces trois époques successives, le régime français, le régime anglais et l'ère industrielle, bien que peu de bâtiments de l'époque de la Nouvelle-France aient traversé le temps, particulièrement en raison de leurs composantes en bois, propices aux incendies⁹⁵. L'architecte et urbaniste Jean-Claude Marsan (2016 : 126) soutient que le Vieux Séminaire de Saint-Sulpice dont le corps principal est érigé dans les années 1680 et s'élève toujours au 130 de la rue Notre-Dame Ouest est l'un des rares édifices que l'on peut attribuer avec certitude au premier régime, en prenant en considération qu'il a subi de nombreuses modifications depuis. En matière d'architecture domestique, les habitations des débuts du régime français présentent un toit en pignon, parfois percé de lucarnes, et ne comportent généralement qu'un étage ou deux. Le style britannique, qui privilégie les toits plats et la construction de maisons en rangées, ne s'installe pas immédiatement après la Conquête, mais plutôt en suivant une courbe graduelle. (Linteau, 2007) Durant ces années de transition, de nombreux squares sont aménagés (ou réaménagés), dont la place d'Armes et le square Viger, selon des codes spatiaux qui traduisent nettement une influence anglaise. (Marsan, 2016) Toujours selon Marsan (2016), c'est le style renouveau gothique de la nouvelle église Notre-Dame, dont les travaux s'achèvent en 1843, qui marque définitivement la fin de la tradition française. L'industrialisation provoquera cependant des bouleversements urbains encore plus importants. Notamment, au milieu du XIX^e siècle, l'architecture commerciale montréalaise commence à exploiter les nouvelles possibilités offertes par les ossatures de fer et d'acier. Les magasins-entrepôts et les maisons-magasins du Vieux-Montréal, caractéristiques de cette période, disposent en façade d'une fenestration abondante, qu'encadre une pierre de taille grise provenant des carrières

⁹⁵ En 1721, une ordonnance prescrit de nouvelles règles de construction pour lutter contre les incendies. Elle impose de recourir à la pierre et interdit de recouvrir les toits de bardeaux de cèdre. En 1727, une seconde ordonnance rend obligatoire les murs mitoyens coupe-feu, avec pignon de pierre s'élevant au-dessus de la ligne des toits. (Stewart, 2004 : 84-85)

de l'île et qui confère au quartier une matérialité qui le distingue encore aujourd'hui du reste de la ville.

Des traces plus subtiles de ces différents héritages s'inscrivent également dans la texture des lieux. Sur le mur aveugle du 408, rue Saint-François-Xavier, par exemple, à l'emplacement d'une des stations de *Cité Mémoire*, *De Marie-Josèphe à Jackie Robinson / 1734-1946*, l'on peut apercevoir les silhouettes de deux maisons érigées autrefois à cet endroit. (Fig. 6.3 et 6.4) La plus basse est une survivance du régime français et la plus élevée, du régime anglais.



Figure 6.3 et 6.4 Le mur aveugle du 408, rue Saint-François-Xavier de jour et Victor Pilon et Michel Lemieux, *Cité Mémoire. De Marie-Josèphe à Jackie Robinson/1734-1946*, 2016, Montréal. Crédit photos : Josianne Poirier.

6.2. Cité Mémoire

Lors de son inauguration au printemps 2016, *Cité Mémoire* est un parcours de projections vidéo monumentales qui comprend 19 tableaux dédiés à des personnages ou des événements marquants de l'histoire de Montréal, répartis sur divers sites du Vieux-Montréal. Une application téléchargée au préalable sur un appareil mobile, téléphone « intelligent » ou tablette, permet d'accéder à la bande sonore⁹⁶ des scènes cinématographiques visionnées en plein air, en plus de fournir des informations complémentaires sur les sujets représentés et sur d'autres lieux d'intérêt rencontrés pendant la promenade entre les tableaux⁹⁷. Bien que l'on parle d'un « parcours », le cheminement peut se faire librement, sans qu'une séquence précise ne s'impose puisque la disposition des stations dans l'espace urbain n'obéit pas à la chronologie. L'expérience est accessible à longueur d'année, mais les segments vidéo ne sont pas diffusés en continu. Il est possible de les activer grâce à l'application ou encore, en se plaçant sur les icônes de couleur jaune peintes au sol, au point de vue privilégié. Quatre projections supplémentaires ont été ajoutées à l'offre en mai 2017 – dont le *Grand Tableau* du Champ-de-Mars qui est le seul à bénéficier d'un son accessible sur place, sans appareil individuel –, puis trois autres à l'automne de la même année et l'équipe travaille actuellement à la réalisation de nouveaux contenus destinés à des espaces du centre-ville de Montréal⁹⁸. Ainsi, alors qu'il a été annoncé initialement que l'expérience ne serait accessible que jusqu'en 2019 (Girard, 2016a), il semble désormais qu'elle bénéficiera d'une durée de vie plus longue, sans que nous puissions la quantifier exactement.

Comme nous l'avons signalé en introduction de ce chapitre, les principaux créateurs de *Cité Mémoire* sont Michel Lemieux et Victor Pilon, dont la collaboration remonte au début des années 1990 et a mené à la naissance de spectacles ayant une haute

⁹⁶ Disponible en quatre langues : français, anglais, espagnol et mandarin.

⁹⁷ Comme nous l'avons mentionné au chapitre 4, un réseau gratuit de Wi-Fi a été déployé dans le Vieux-Montréal dans l'objectif spécifique d'accommoder l'expérience de Cité Mémoire.

⁹⁸ En plus de développer une version pour la ville de Paris, en collaboration avec le romancier Alexandre Jardin. Comme le montage financier de cette opération n'est pas complété, il est toutefois trop tôt pour savoir si elle se concrétisera.

teneur technologique comme *Icare* (2014), une réinterprétation multimédia du mythe grec, et *Norman* (2007), une performance à saveur documentaire inspirée de l'univers du cinéaste d'animation Norman McLaren. La dimension dramaturgique de *Cité Mémoire* a été confiée à Michel Marc Bouchard, un auteur établi du théâtre québécois à qui l'on doit notamment *Les Feluettes* (1987) et *Tom à la ferme* (2011). Le noyau de l'équipe de création ne provient donc guère du milieu de l'éclairage urbain et en est à ses premières armes dans le déploiement d'une expérience urbaine et lumineuse de grande envergure. Considéré comme un legs des célébrations du 375^e anniversaire de Montréal, le projet a été produit par l'organisme Montréal en Histoires. Son directeur général, Martin Laviolette, qui est aussi producteur délégué de *Cité Mémoire*, précise toutefois que le parcours de projections vidéo aurait vu le jour même en l'absence des festivités commémorant la fondation de la métropole⁹⁹. L'idée d'une telle création aurait en effet germé dès 2011, amorçant une période de financement échelonnée sur plus de trois ans qui a permis de rassembler l'essentiel d'un budget de près de 18 millions de dollars, constitué de fonds publics¹⁰⁰ et privés.

Né du désir des créateurs de valoriser les particularités de Montréal qui en font à leurs yeux un endroit agréable où vivre, ainsi que d'une volonté d'utiliser le pouvoir d'émerveillement de la technologie afin de stimuler un intérêt pour l'histoire de la ville, *Cité Mémoire* a été pensée d'emblée pour le Vieux-Montréal, un quartier que Michel Lemieux décrit comme *immersif* en soi¹⁰¹. Rapidement, l'équipe s'est néanmoins heurtée au défi de la cohabitation avec le plan lumière du Vieux-Montréal qui prenait déjà en charge la mise en valeur de plusieurs édifices patrimoniaux. De surcroît, l'intention initiale d'associer l'époque de la scène représentée à l'époque de construction de la façade utilisée comme surface de projection a été freinée par le constat que peu de bâtiments de la Nouvelle-France avaient survécus au passage du

⁹⁹ Entretien réalisé le 17 avril 2018.

¹⁰⁰ Selon les chiffres fournis par Montréal en Histoires (2017), les montants s'élèvent à 4,3 M \$ de la part du gouvernement du Canada, 6,35 M \$ du gouvernement du Québec et 5,45 M \$ de la Ville de Montréal.

¹⁰¹ Entretien réalisé le 12 avril 2018.

temps. Il fut donc décidé de tirer profit des murs aveugles, nombreux dans le Vieux-Montréal et datant pour la plupart de l'époque industrielle, une stratégie qui mise sur la complémentarité, plutôt que la compétition, avec les éclairages architecturaux permanents. Curieusement, ce choix permet aussi, lors de visites sur le terrain, de prendre conscience du grand nombre d'aires de stationnement payant qui occupent l'arrondissement historique puisque le tiers des tableaux jouxte des espaces qui assument cette fonction¹⁰².

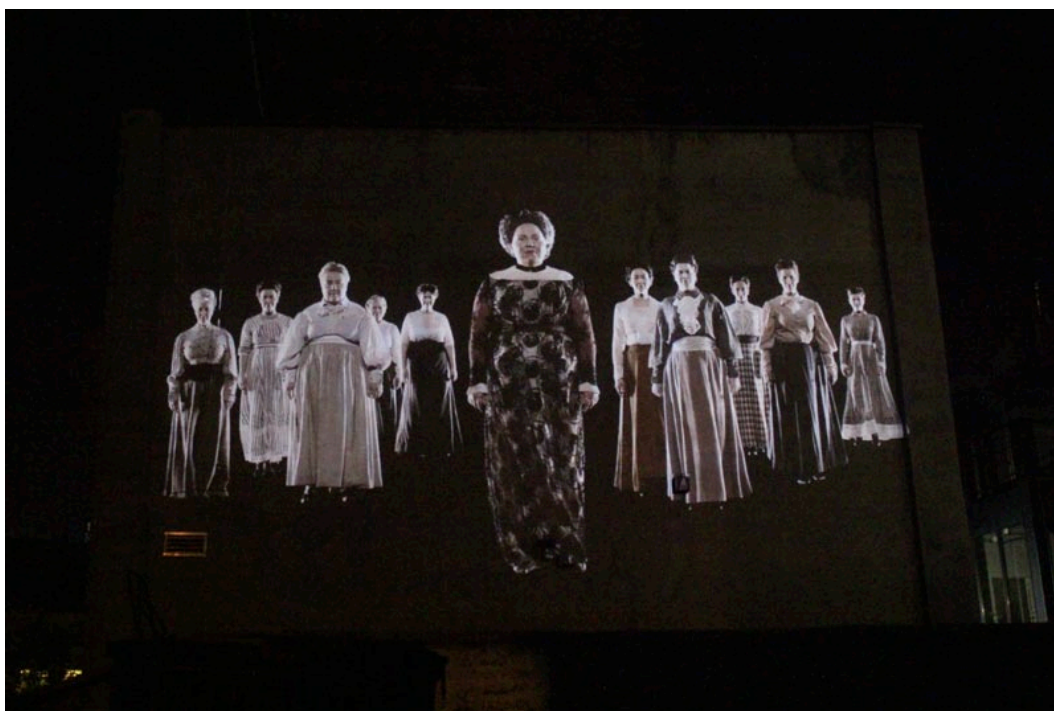


Figure 6.5 Victor Pilon et Michel Lemieux, *Cité Mémoire. Éva Circé-Côté/1910*, 2016, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

En entretien, Michel Lemieux précise que la surcharge d'informations visuelles présente dans l'espace urbain les a conduit, Victor Pilon et lui, à rechercher une direction artistique très serrée qui assurerait une grande cohérence entre les tableaux, tout en permettant de les aborder avec des tons différents – poétique,

¹⁰² Une entente entre les propriétaires de ces stationnements et Montréal en Histoires permet que la lumière fournie par leurs lampadaires se tamise pendant la projection d'un tableau afin de ne pas nuire à sa visibilité.

ludique, dramatique, *etc*¹⁰³. Cette réflexion sur la pollution visuelle a également mené à une réalisation qui privilégie la lenteur. Cette temporalité, que Lemieux associe à celle de nos ancêtres, devait contraster avec le rythme soutenu des publicités télévisuelles et des vidéoclips, de même que, de manière plus générale, avec la cadence effrénée de la vie au XXI^e siècle. La plupart des projections durent entre six et huit minutes.

Au sujet de la mise en scène des capsules vidéo, il est intéressant de noter que quelques-unes reprennent l'une des spécificités les plus remarquables des spectacles de fantasmagories du tournant du XIX^e siècle, soit le mouvement des personnages vers le public. Dans le tableau consacré à Eva Circé-Côté¹⁰⁴, une poète, journaliste et bibliothécaire du début du XX^e siècle connue pour son militantisme en faveur de l'émancipation des femmes et de la laïcisation de la société, la figure principale, placée au centre de la composition du plan, avance calmement, droit devant elle. (Fig. 6.5) Ses yeux ne sont pas fixés vers le lointain, mais légèrement orientés vers le bas. Cet angle compense pour la hauteur de la projection et génère l'impression que la comédienne qui incarne Eva Circé-Côté regarde les spectateurs. Graduellement, elle est rejointe par d'autres femmes, vêtues de costumes symbolisant des classes sociales et des époques différentes, qui emboîtent le pas derrière elle. En l'absence de décor, le groupe qu'elles forment semble flotter dans les airs, comme des fantômes venus du passé pour interpeller ceux qu'elles croisent sur leur chemin. Un effet proche de ce que l'on connaît des illusions de Robertson s'observe aussi dans le tableau qui dépeint le sort de Marie-Josèphe Angélique, une esclave noire qui fut pendue en 1734 après avoir été accusée, sur la base du témoignage d'une jeune fille de 5 ans, d'avoir mis le feu à la maison de sa patronne. Dans l'une des scènes, alors que l'incendie fait rage, Marie-Josèphe Angélique apparaît minuscule à l'horizon, engagée dans une course, vers le public. (Fig. 6.4) Sa silhouette s'agrandit à mesure que ses jambes foulent le sol, jusqu'à ce que son corps occupe presque la totalité de l'image. Certes, c'est un euphémisme

¹⁰³ Entretien réalisé le 12 avril 2018.

¹⁰⁴ Visible depuis la rue de l'Hôpital, derrière l'édifice Lewis.

que de mentionner que les techniques pour obtenir ce mouvement ont grandement évolué depuis les années 1800, mais certains des tableaux projetés dans le Vieux-Montréal affichent malgré tout plusieurs similarités formelles avec cette description offerte à l'époque par Robertson (1831 : 282) : « Dans un lointain très reculé, un point lumineux semblait surgir : une figure, d'abord petite, se dessinait, puis s'approchait à pas lents, et à chaque pas semblait s'agrandir ; bientôt, d'une taille énorme, le fantôme s'avavançait jusque sous les yeux du spectateur ».

Pour les séquences dédiées à Eva Circé-Côté et Marie-Josèphe Angélique comme pour toutes les autres, les contenus sont originaux et ne présentent que très peu d'images d'archive. Ce choix répond au leitmotiv de l'organisme Montréal en Histoires dont l'objectif était de proposer « un événement historique dans un corpus contemporain¹⁰⁵ ». Tous les faits évoqués ont reçu la validation d'un historien, mais la scénarisation proposée par Michel Marc Bouchard a ensuite pris quelques libertés afin de créer une expérience cherchant d'abord à générer une émotion chez les spectateurs, à susciter de leur part une identification affective aux personnages. Les tableaux de *Cité Mémoire* peuvent ainsi se comprendre comme une interprétation dramatisée de l'histoire de Montréal.

Les créateurs du parcours de projections vidéo monumentales souhaitaient donner l'impression que les murs du Vieux-Montréal s'animaient, comme si la mémoire des bâtisseurs de la ville surgissait de la pierre¹⁰⁶. De prime abord, ce projet semble en accord avec la posture de Benjamin qui, tel que le soulignent Andreotti et Lahiji (2017 : XIII), considère que la ville « est toujours dans un état de non-contemporanéité avec son propre présent, lequel est toujours hanté par des fantômes.¹⁰⁷ » Pourtant, un regard plus attentif à la conception de l'histoire de Benjamin tend à invalider ce rapprochement. Pour mieux saisir ce qui les différencie et pointe vers l'influence d'une fantasmagorie de l'histoire sur *Cité Mémoire*, nous

¹⁰⁵ Martin Laviolette, entretien réalisé le 17 avril 2018.

¹⁰⁶ Michel Lemieux, entretien réalisé le 12 avril 2018.

¹⁰⁷ Notre traduction : « [...] it is always in a state of non-contemporaneity with its own present, which is always haunted by ghosts. »

procéderons dans un premier temps par l'entremise d'une analyse du *Grand Tableau*, qui nous conduira par la suite à aborder de plus près le récit présenté par d'autres fresques animées du parcours.

6.3. Projeter l'histoire de Montréal

Sur les deux immenses murs gris et uniformes de la façade est du palais de justice de Montréal, la projection du *Grand Tableau* mérite que l'on s'y attarde, car, grâce à la diffusion ambiante de sa bande sonore, il est le plus facilement accessible de tous, ne demandant aucune préparation de la part du public. Nous pourrions même écrire qu'il est le plus démocratique puisqu'il contourne la prémisse erronée qui veut que tout un chacun, en 2018, possède non seulement un appareil mobile, mais, de surcroît, d'une génération récente. De manière anecdotique, mais révélatrice, il s'est trouvé que notre téléphone « intelligent », un iPhone 4 acquis cinq années auparavant, ne pouvait prendre en charge l'application de *Cité Mémoire*. L'intérêt du *Grand Tableau* tient aussi à ce qu'il donne accès à une compréhension d'ensemble de la proposition de Lemieux et Pilon. Tous les tableaux du parcours s'y trouvent résumés, ici en respectant la chronologie, dans un film de 35 minutes qui se visionne depuis le Champs-de-Mars, où des vestiges des anciennes fortifications de la ville creusent le sol.

Programmée aux heures, la vidéo s'ouvre sur cette phrase écrite en lettres blanches : « Jadis, la mer recouvrait Montréal... / Once, Montréal was under the sea... ». Puis, des flots tumultueux venus du ciel, c'est-à-dire apparaissant depuis le sommet de l'édifice, remplissent la totalité de la surface de projection. L'introduction ne saurait être plus claire, c'est à un survol de l'histoire « depuis les origines » ou « depuis la nuit des temps » que le spectateur est convié, une histoire qui possède un commencement et un déroulement linéaire. Aux grandes eaux succèdent des images de forêt, celles d'une danse autochtone performée au clair de lune et, enfin, celles de la caravelle de Jacques Cartier. À partir de ce moment, une légende apparaît au début de chaque scène qui précise l'année et le sujet représenté. Hochelaga,

Jeanne-Mance, la Conquête britannique, la Basilique Notre-Dame (fig. 6.6), la pendaison des patriotes, Émile Nelligan, Lili St-Cyr, le métro de Montréal, la crise d'octobre et bien d'autres encore défilent sur les parois verticales. Ce cortège de souvenirs associés à Montréal s'achève dans une grande fête. Des personnages de diverses époques et de diverses origines dansent côte à côte. Toutes les embûches du passé semblent avoir été surmontées, ce qui laisse place au débordement joyeux et espiègle d'une ronde qui s'épanouit au rythme d'un remix de la chanson disco *Aimes-tu la vie comme moi*, de Boule Noire¹⁰⁸.

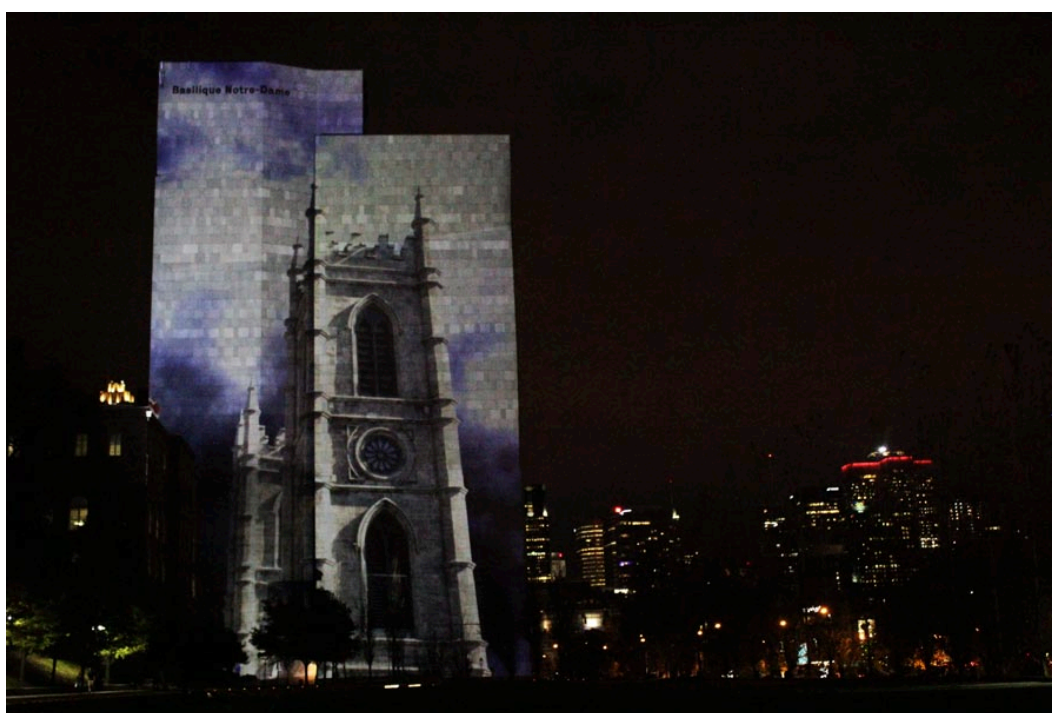


Figure 6.6 Victor Pilon et Michel Lemieux, *Grand Tableau Cité Mémoire*, 2017, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

La compression du temps

Le dernier texte que Benjamin (2000 [1940]) rédige avant sa mort, *Sur le concept d'histoire*, nous sera utile pour analyser de manière critique la temporalité déployée dans le *Grand Tableau*. Sur le point de quitter Paris dans l'espoir de rejoindre les États-Unis, Benjamin y offre 20 courtes thèses, parfois mystérieuses, au sujet de

¹⁰⁸ Georges Thurston de son vrai nom.

thèmes qu'il développe depuis quelques années, alors même qu'il s'affaire à assembler les *Passages*. Son propos concerne notamment la figure de l'historien matérialiste, dont l'œuvre doit chercher à « s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. » (Benjamin, 2000 [1940] : 431)

Selon Benjamin, il faut donc veiller à ce que le présent se reconnaisse dans le passé, qu'à l'apparition fugace d'une image dialectique – qui est un montage d'autrefois et de maintenant – la connaissance se trouve grandie plutôt que freinée par un conformisme qui menace de lisser les aspérités un peu trop tranchantes de la mémoire. C'est une approche qui préconise que la tradition soit maintenue vivante à chaque instant, la tradition étant comprise non pas comme un patrimoine réifié, mais comme « ce que nous avons pour habiter ». (Giroux, 2017) Ainsi, la mission de l'historien matérialiste consiste à résister aux forces du présent qui écrasent le passé pour en faire « une série illimitée de faits figés sous forme de choses. » (Benjamin, 2009 : 47) Autrement dit, il s'agit de refuser la représentation linéaire de l'histoire et la logique progressiste qui la sous-tend. S'inspirant d'un tableau de Klee, *Angelus Novus*, Benjamin (2000 [1940] : 434) décrit ce à quoi ressemblerait l'Ange de l'Histoire :

Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. [...] Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds.

Encore dans l'aquarelle de Klee, il semble qu'une tempête aspire l'ange vers l'avenir alors même qu'il voudrait plutôt « réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. » (Benjamin, 2000 [1940] : 434) Cette tempête, nous dit Benjamin, s'appelle le progrès.

La fantasmagorie est l'un des freins à la possibilité que le présent se reconnaisse dans le passé. Elle a pour effet de compresser l'histoire de telle sorte que tous les événements y apparaissent sur un même plan et s'additionnent dans un « temps homogène et vide. » (Benjamin, 2000 [1940] : 441) Ce processus se déployait déjà

dans les spectacles de Robertson. Des penseurs du siècle précédent comme Voltaire et Rousseau ressuscitaient aux côtés des personnages fictifs de Shakespeare, alors que les victimes de la Terreur, dont Paris se remettait à peine, semblaient chercher vengeance auprès de leur bourreau et que Diogène arpentait la salle, sa lanterne tendue au-devant de lui. Le répertoire fantasmagorique était varié : le pèlerinage de Saint-Nicolas, la naissance de l'amour champêtre, David et Goliath, la nonne sanglante, la tentation de Saint-Antoine, etc. (Robertson, 1831 : 294-302) Les spectres de protagonistes réels et mythiques, ayant traversé les siècles ou vivant encore hier, se succédaient donc sous les yeux de la foule ébahie. Peu importe leur statut, ils arboraient la même apparence évanescence, suscitaient le même effroi et disparaissaient subitement de la même façon. Dans ce divertissement, comme le propose Berdet (2013 : 15), l'invocation de morts lointains s'affirmait comme une parade « pour empêcher les récents de parler. » Les conflits politiques passés détournaient l'attention des conflits politiques d'actualité et une temporalité brouillée conférait une importance égale à tous les sujets. La mémoire fraîche de la Révolution française rejoignait un registre indifférencié de chimères, comme exorcisée de son pouvoir démoniaque et incendiaire. (Cohen, 1989 : 92) Ainsi, bien que cet amalgame d'époques et de faits avérés et fabulés ait pu donner l'impression d'offrir une alternative salutaire à une conception linéaire de l'histoire, il produisait l'inverse d'un maintenant qui se saisit de la force contenue dans les images d'autrefois pour en tirer une puissance contestataire.

Avec les techniques de projection lumineuse propres à son époque, il nous semble que le *Grand Tableau*, mais cela est vrai pour l'ensemble du parcours de *Cité Mémoire*, procède également à une compression de l'histoire et à un nivellement de l'importance des événements qui annihilent leur dimension subversive. À cet égard, la conclusion dansée où des Montréalais de renom et des personnages imaginaires défilent dans une ambiance festive produit une harmonie de façade. Elle écrase le passé et le présent dans une réconciliation forcée, suggérant que le temps des conflits est désormais derrière.

Notre interprétation de cet épilogue pourra paraître sévère. Le *Grand Tableau* a été pensé par ses créateurs comme une célébration de Montréal conviant toutes les époques, précisément dans l'optique de reconnaître qu'elles s'entrechoquent et s'interpellent sans cesse. Qui plus est, l'objectif poursuivi par la scène finale était de transmettre une joie qui accompagnerait les spectateurs au-delà de l'expérience de la projection¹⁰⁹. Toute joie n'est pas à rejeter et la tentative de générer cette émotion par une expérience esthétique vécue en groupe rappelle d'ailleurs à nos esprits que la fantasmagorie contient en elle le rêve d'une vie meilleure. Toutefois, la fonction de la fantasmagorie est aussi de soutenir l'illusion que le progrès social peut advenir sans une critique radicale et un renversement de l'ordre social. La représentation faussement pacifiée de l'histoire de Montréal, nous semble-t-il, soutient ce leurre.

Le déni du conflit

La connaissance historique, pour Benjamin, active le désir révolutionnaire. À contre-courant d'une idée tenace, il écrit dans la douzième thèse de *Sur le concept d'histoire* que pour la classe ouvrière, la haine et l'esprit de sacrifice « se nourrissent de l'image des ancêtres asservis, non de l'idéal d'une descendance affranchie. » (Benjamin, 1940 : 438) Il s'oppose en ces termes à la logique du progrès qui assujettit sans cesse le présent, de même que le passé, au service du futur. (Giroux, 2017) Il propose un projet politique où la finalité des gestes n'est plus la production d'un idéal à venir, mais la réparation d'une injustice ancienne. Dans cette perspective, la mémoire des morts est également une mémoire de la chaîne d'oppression dont est né le présent, elle agit comme un rappel des luttes à poursuivre.

La sélection des multiples thèmes abordés par *Cité Mémoire*, au contraire, semble avoir été guidée par une volonté de rassurer, de faire la preuve que non seulement les choses s'améliorent, mais qu'elles n'ont peut-être jamais été aussi terribles qu'on ait pu le croire. Une sorte de filtre positif teinte l'ensemble de la proposition. À titre d'exemple, le seul tableau du parcours qui dépeint la présence autochtone sur l'île est consacré à la *Grande de Paix de Montréal / 1701*, lors de laquelle plusieurs

¹⁰⁹ Michel Lemieux, entretien réalisé le 12 avril 2018.

nations autochtones et des représentants français ont signé un traité qui mettait fin à un conflit meurtrier s'étant échelonné sur des décennies. Le choix de représenter ce cas de collaboration, certes important dans la genèse de la ville, opère un cadrage qui maintient hors champ la façon dont la présence européenne en Amérique du Nord a surtout engendré un violent processus de dépossession et d'assimilation de ses habitants traditionnels. De plus, l'insistance sur ce moment de paix a pour effet d'éviter que surgisse tout questionnement sur la situation actuelle des populations autochtones et que les grandes inégalités qui les affligent toujours ne viennent ternir le portrait idéalisé de Montréal¹¹⁰. Ce tableau attire notre attention sur le fait que les événements mis en scène dans *Cité Mémoire* le sont depuis la position des vainqueurs, que la pratique de l'histoire promue par Benjamin cherche précisément à éviter. La posture narrative qui structure le tableau est d'ailleurs emblématique de la façon dont la fantasmagorie « plonge dans des archétypes de réconciliation, mais ne peut les articuler avec le présent qu'elle oblitère. » (Berdet, 2013 : 62)

Un deuxième exemple, choisi parmi maintes possibilités, nous permettra d'illustrer une autre stratégie discursive par laquelle l'éther d'optimisme qui enveloppe *Cité Mémoire* génère implicitement un « déni du conflit. » (Berdet, 2013 : 15) Le tableau consacré à Marie-Josèphe Angélique, que nous avons déjà évoqué plus haut, rend également hommage à un second personnage, Jackie Robinson, qui, en intégrant l'équipe des Dodgers de Brooklyn, est devenu en 1947 le premier joueur noir de la Ligue majeure de baseball, après avoir passé une année couronnée de succès avec les Royals de Montréal. Les informations fournies par l'application de *Cité Mémoire* insistent sur l'amour que lui portaient les Montréalais et l'esprit de tolérance qui caractérisait la ville à l'époque où le sportif résidait dans le quartier Villeray. Le montage vidéo, quant à lui, alterne les segments qui concernent chacune des figures, l'injustice qui a frappé Angélique étant continuellement contrebalancée par la reconnaissance des exploits de Robinson. De la sorte, la révélation d'un pan

¹¹⁰ À ce sujet, l'Institut de recherche et d'informations socioéconomiques (IRIS) a publié en janvier 2018 un rapport court, mais éclairant qui fait le portrait des inégalités économiques et sociales vécues au Québec par les Autochtones par rapport aux non-Autochtones. (Posca, 2018)

méconnu et honteux de l'histoire locale, soit l'esclavagisme qui avait court en Nouvelle-France, est neutralisée par sa mise en relation avec les images d'une ouverture, voire d'une célébration de la différence. La scénarisation de ce tableau tend ainsi à suggérer que la diversité culturelle et l'inclusion des minorités visibles au sein de l'organisation de la société montréalaise ne sont plus des enjeux d'actualité. À nouveau, l'occasion de saisir « la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure » semble avoir été manquée. (Benjamin, 2000 [1940] : 443)

Au travers de ces deux exemples, il apparaît que *Cité Mémoire*, tant dans le choix des sujets abordés par les projections monumentales que dans les procédés narratifs déployés, met de l'avant une simulation de réconciliation, que l'épilogue du *Grand Tableau* exacerbe. À la lumière de ce constat, nous proposons que les vidéos diffusées dans le Vieux-Montréal transmettent moins une connaissance historique que l'image d'un « monde de rêve » (Benjamin, 2009 : 46), soit la vision d'une société égalitaire où tous jouiraient d'un niveau de vie confortable et d'un accès similaire aux loisirs, à la fête. De ce point vue, le récit que raconte la pierre grise des édifices en est un fortement contaminé par l'imaginaire dominant des vainqueurs.

Une représentation linéaire et fantasmée de l'histoire structure donc *Cité Mémoire* et s'oppose à la logique de l'actualisation défendue par Benjamin. Comme nous l'avons souligné brièvement au chapitre 3, celle-ci accorde une primauté à l'image dans l'intention de rendre visibles les objets du passé qui habitent le présent, tout en refusant que l'explication de cette apparition soit le progrès. (Buck-Morss, 1989 : 218) Cette approche visuelle de l'histoire, où les époques s'interpénètrent, se hantent les unes et les autres, s'accompagne aussi d'une redéfinition de la notion d'origine : si elle demeure comprise comme une catégorie historique, plutôt que de signifier la genèse ou la naissance de ce qui devient, elle désigne désormais « ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. » (Benjamin, 1985 : 43) Évoquer l'origine des faits implique dès lors de tenir compte de « leur pré- et post-histoire » tout à la fois. (Benjamin, 1985 : 44) Cette compréhension renouvelée du terme permet de

désamorcer le pouvoir des récits fondateurs et de résister à une conception de l'histoire que fustige Benjamin (2009 : 47) dans l'introduction de l'Exposé de 1939 :

Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu'on a appelé « L'Histoire de la Civilisation », qui fait l'inventaire des formes de vie et des créations point par point. Les richesses qui se trouvent ainsi collectionnées dans l'aerarium de la civilisation apparaissaient désormais comme identifiées pour toujours. Cette conception fait bon marché du fait qu'elles doivent non seulement leur existence mais encore leur transmission à un effort constant de la société, un effort par où ces richesses se trouvent par surcroît étrangement altérées.

L'apparence altérée que Benjamin évoque n'est rien d'autre que la fantasmagorie, ce voile séduisant qui recouvre toute chose, contribuant par le fait même à masquer leur véritable essence – qu'il s'agisse d'une marchandise ou d'un événement érigé au statut de fait historique.

Considérant le mirage d'une histoire pacifiée qui s'exprime au sein de *Cité Mémoire*, la fantasmagorie peut aussi s'envisager comme un « niveau esthétique réconciliateur. » (Berdet, 2013 : 93) Son illumination récuse ou banalise le conflit, tel que nous l'avons observé dans ce chapitre, mais également dans le précédent au sujet de l'instrumentalisation de l'imaginaire du Red Light opérée par l'image de marque du Quartier des spectacles. D'ailleurs, le tableau *La Babylone du Nord / 1945*, de *Cité Mémoire*, exploite les mêmes stéréotypes. Le ton y est humoristique et coquin. On y découvre deux soldats américains qui, pour se tirer d'embarras auprès de leur sergent, s'inventent une cousine religieuse à Montréal, sœur St-Cyr, afin de camoufler les motivations de leur séjour sans permission dans la ville du vice. Après avoir écouté le récit de leurs aventures, dont la véritable teneur a été révélée en images au spectateur, leur chef à l'humeur assombrie leur fait part des 4000 cas de maladie vénérienne recensés dans l'armée cette année-là : « Pensez-vous être les premiers menteurs à avoir une cousine qui s'appelle Lili St-Cyr! Quand ça va commencer à vous chauffer, vous allez comprendre pourquoi faut pas aller à Montréal. » Voilà qui est bien fait pour les deux compères qui ne songeaient qu'à s'amuser.

Un feuillage animé

Il est cependant une station de *Cité Mémoire* qui échappe à la fantasmagorie de l'histoire qui influence la majeure partie du parcours et propose un enchantement d'un ordre différent. Au bout du quai Jacques-Cartier, *Le visage de Montréal* se compose de cinq projections lumineuses pour lesquelles des arbres agissent comme des écrans irréguliers. (Fig. 6.7) Presque invisible à une grande distance, contrairement à l'échelle monumentale des autres tableaux, la lueur qui, en s'approchant, ne semble d'abord être qu'un éclairage d'ambiance ne révèle finalement sa vraie teneur que lorsque l'on se trouve directement vis-à-vis de l'intervention. Des visages vieux et jeunes apparaissent alors sur les feuilles des érables que le vent agite doucement, comme si des esprits joueurs avaient élu domicile au sein des branches.



Figure 6.7 Victor Pilon et Michel Lemieux, *Cité Mémoire. Le visage de Montréal*, 2016, Montréal. Crédit photo : Josianne Poirier.

Les portraits animés se succèdent en une série d'éclats fugitifs qui s'éteignent en l'espace de quelques secondes. Cette temporalité est toutefois suffisante pour que l'on distingue les particularités de chacun, la ride que provoque un sourire qui

s'élargit, la mèche de cheveux rebelle qui s'échappe sur le front quand la tête s'incline. Ici, ce ne sont pas des comédiens qui donnent corps à cette vision de la diversité montréalaise, mais les habitantes et les habitants de la ville eux-mêmes. À l'été 2015, différents plateaux de tournage temporaires ont été déployés sur l'île afin de capter l'image vivante et plurielle de sa population. (Montréal en Histoires, 2015) La liste des participants est disponible en ligne¹¹¹ et témoigne de la multiplicité des origines culturelles de ceux qui ont accepté de se prêter au jeu.

La lecture d'une cinquantaine de poèmes, rédigés entre le XIX^e siècle et nos jours, compose la trame sonore où se côtoient huit langues différentes. Des voix féminines et masculines récitent notamment *En regardant la lune* de Jean Narrache et *Le pays que je connais* de Natasha Kanapé Fontaine, *The Mountain* d'Abraham Moses Klein et *Montréal contemporain* de Marie-Claire Blais. Si l'on regrette de ne point entendre le timbre singulier de ceux qui peuplent les projections vidéo, la mobilisation de ces œuvres littéraires participe néanmoins à donner une tonalité moins tapageuse à ce tableau. L'une de ses forces est d'ailleurs la possibilité d'en faire l'expérience en l'absence de son, sans que cela n'altère sa signification. Il est même possible que cela permette au spectateur de s'abandonner plus facilement à la contemplation, libéré de la captation de l'attention que génère souvent l'écran d'un appareil mobile, même dans le contexte d'une visite où son utilisation devrait pourtant favoriser un intérêt pour les stimuli visuels de l'environnement immédiat.

Cette approche de l'histoire qui privilégie l'intime permet d'échapper à la réification d'un récit structuré par le progrès. Elle s'accorde mieux au projet de l'historien matérialiste qui réussit « à recueillir et à conserver dans l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire. » (Benjamin, 2000 [1940] : 441-442) Par ailleurs, la manière dont le visage de ces vies particulières s'inscrit dans la naturalité de la ville produit une scène inattendue. Les possibilités offertes par les technologies de projections sont mobilisées au service d'une expérience subtile, où le pouvoir magique de la lumière

¹¹¹ http://www.montrealenhistoires.com/cite_memoire/#toggle-id-34, consulté le 23 juillet 2018.

s'épanouit en complicité avec le frémissement des feuilles, qui confère une apparence instable aux images. Dans un espace légèrement retiré du quartier le plus touristique de la métropole, le réenchantement du monde opère discrètement.

6.4. Du récit historique au récit de ville

À l'exception de cette enclave, *Cité Mémoire* demeure toutefois une proposition où se ressent fortement l'influence d'une fantasmagorie de l'histoire. Le recours à des procédés dramaturgiques qui pacifient l'histoire de Montréal témoigne d'une forme de réduction narrative contribuant à réitérer ce qui constitue, soi-disant, l'essence de la ville et les qualités premières de sa population : la joie de vivre et le sens de la fête. Par sa sélection, sa compression et son traitement spécifique de moments qui renforcent cette vision des choses, nous pourrions dire que *Cité Mémoire* incarne, en quelque sorte, le récit de légitimation de l'existence du QDS. S'observe alors un phénomène où les politiques urbaines montréalaises actuelles d'esthétisation et d'animation des espaces publics se trouvent validées par des interventions lumineuses qui se répondent entre elles, comme dans une vaste chambre d'écho qui soutient l'illusion d'un inéluctable continuum historique.

D'ailleurs, dans l'ambitieux récit que met en scène l'ensemble de la proposition de *Cité Mémoire*, bien que différents personnages tiennent la vedette de chacun des tableaux, c'est en définitive à Montréal elle-même que revient le premier rôle. Comme le souligne Poletta (2006 : 9), le héros d'une aventure peut tout à fait être non-humain et cela n'empêche pas qu'une morale puisse être dégagée de l'interprétation de son destin. En effet, les valeurs centrales d'une histoire se révèlent généralement à l'aune de sa conclusion, dans la leçon qu'offre le dénouement des événements. La fonction de la narration est ainsi d'offrir un cadre normatif commun : « Par l'acte de raconter notre devenir en tant qu'individu, nation ou peuple, nous définissons qui nous

sommes.¹¹² » (Poletta, 2006 : 12) Dans le cas de Montréal, *Cité Mémoire* suggère que malgré les multiples épreuves traversées au fil du temps et qui ont certainement transformé la ville, pensons par exemple à la Conquête, la fin fut et sera toujours heureuse.

À ce point-ci, la lecture que fait Citton des travaux de Poletta et l'amène à résumer que « ce qui fait la puissance d'un récit tient souvent moins à sa nature propre qu'à la *situation* dans laquelle il est utilisé » (Citton, 2010 : 72) trouve son importance. L'épilogue dansé du *Grand Tableau*, la médiation technologique inhérente au projet de *Cité Mémoire* et les événements représentés au sein d'une scénographie urbaine déployée à l'échelle d'un quartier complet répondent à la volonté d'affirmer Montréal comme une métropole culturelle et une ville intelligente et numérique. Mise au service d'une marchandisation, la narration devient *storytelling* et il nous apparaît que, dans ce cas particulier, elle s'inscrit effectivement dans une entreprise de promotion de Montréal comme destination touristique unique et milieu de vie innovant.

Alors que Plasse (2011 : 38) affirmait il y a quelques années que « le *storytelling* reste encore peu usité en communication publique territoriale », nous soutenons plutôt l'inverse. *Cité Mémoire* se présente comme une version dramatisée de l'identité territoriale développée pour Montréal depuis quelques années, dont la créativité numérique a été érigée en emblème. (Ville de Montréal, 2017a) À cet égard, lors du lancement des célébrations du 375^e anniversaire de Montréal, le ministre des Affaires municipales et ministre responsable de la région de Montréal, Martin Coiteux, déclarait : « *Cité mémoire*, qui est l'un des plus imposants parcours de projections extérieures au monde, est aussi une belle vitrine en faveur de l'expertise et l'innovation montréalaises dans les arts numériques. » (Montréal en Histoires, 2017)

La particularité du *storytelling* comme forme discursive est de privilégier l'émotion aux arguments rationnels dans l'objectif de « produire un effet de croyance » (Salmon,

¹¹² Notre traduction : « In telling the story of our becoming, as an individual, a nation, a people, we define who we are. »

2008 [2007] : 42) et de « créer un mythe collectif contraignant ». (Salmon, 2008 [2007] : 102) Par la façon dont des interventions esthétiques, numériques et lumineuses sont portées aux nues à Montréal en tant que symboles ou expressions d'une identité territoriale authentique, il nous semble qu'elles s'affirment comme un discours visuel qui encourage précisément une adhésion émotive à une mythologie locale en train de se consolider. Si le dispositif spatial des expositions universelles du XIX^e siècle a pu contribuer à l'acceptation sociale de l'électricité en l'associant à des images féériques (Nye, 1991 [1990]; 1994), de façon similaire, la scénographie de *Cité Mémoire*, inscrite au sein de la matérialité de la ville elle-même, participe à susciter l'adhésion aux promesses de la créativité numérique. D'ailleurs, il n'est pas anodin que selon certains partisans du *storytelling*, l'une des principales raisons de son succès soit sa capacité à réenchanter la communication. (Durand, 2011; Gerber, Pic et Voicu, 2013) À n'en point douter, l'histoire et l'identité territoriale de Montréal ont été réenchantées grâce à *Cité Mémoire*, selon des paramètres qui demeurent toutefois sous le joug de la mystification propre à l'esprit du capitalisme. En effet, lorsque le moindre aspect de la réalité urbaine est susceptible de devenir le véhicule de cette communication dont l'ambition est d'influencer les comportements et les imaginaires en fonction d'un projet de marchandisation de la ville, il ne saurait en découler une illumination critique.

Depuis son inauguration en 2016, le parcours de *Cité Mémoire* s'inscrit dans le paysage du Vieux-Montréal de telle sorte qu'il est pratiquement impossible d'y circuler à la tombée du jour sans apercevoir l'un de ces géants évanescents. Leur spectaculaire apparition dans les rues étroites et labyrinthiques contribue à lier inextricablement le récit pacifié de l'histoire de Montréal, sa réputation de ville festive et l'avenir radieux que la créativité numérique devrait prendre en charge. Le prochain chapitre apportera d'ailleurs des précisions au sujet de ce dernier aspect, que nous résumerions comme étant la contribution de la technique à la fantasmagorie.

Chapitre 7

Créer une icône, réifier les données.

La fantasmagorie de *Connexions vivantes*

Dans *Rue à sens unique*, le recueil d'aphorismes que rédige Benjamin en 1928, il s'interroge sur l'endroit où loge le pouvoir d'un enchantement entièrement nouveau, unique à la modernité : « Qu'est-ce qui rend enfin la publicité si supérieure à la critique? Non pas ce que disent les lettres défilant en néon rouge – mais la flaque de feu qui les reflète sur l'asphalte. » (Benjamin, 2015 [1928] : 92) Des décennies plus tard, cette flaque de feu, c'est le fleuve Saint-Laurent qui s'embrase, qui reflète le chatoiement des DEL installées sur la structure du pont Jacques-Cartier. Une réclame qui ne dit pas son nom, mais où les données massives (*big data*) font miroiter de meilleurs lendemains. La volonté de créer une icône qui puisse participer à la promotion de Montréal, de même que la réification des données qui s'exprime au sein de *Connexions vivantes* sont les deux principales caractéristiques de cette fantasmagorie que nous scruterons dans ce chapitre. Avant de nous consacrer à cette tâche, voici toutefois quelques mots sur l'histoire du pont Jacques-Cartier.

7.1. Relier l'île de Montréal et la Rive-Sud

« Parait depuis quelqu'temps, qu'enfin l'Gouvernement, Veut fair' construire un pont au d'ssus du Saint-Laurent, Pour que les gens d'Longueuil, quand ils viendront veiller, Puiss'nt retourner chez eux sans se mouiller les pieds », écrit le parolier et caricaturiste Albéric Bourgeois au début des années 1920¹¹³. En effet, le pont Jacques-Cartier supplée aux traversiers et aux ponts de glace qui, jusqu'au début du XX^e siècle, permettaient de passer d'une rive à l'autre, à la hauteur de Longueuil. (Giroux, 2010; Lelièvre, 1999) Il répond notamment à une augmentation du parc

¹¹³ BOURGEOIS, Albéric (1924 ?). *Le pont d'Longueuil* [paroles], Montréal : Au Carillon canadien.

automobile de la région de Montréal et à la nécessité d'établir dans l'Est de l'île un lien routier équivalant à celui qui est assuré par le pont Victoria dans l'Ouest. Son inauguration a lieu le 24 mai 1930, cinq ans après le début des travaux. D'abord nommé Montreal Harbour Bridge, il est rebaptisé pont Jacques-Cartier en 1934, à la suite d'une campagne populaire du journal *Le Devoir* qui revendique une appellation francophone. (Giroux, 2010; Lelièvre, 1999 : 66)

La réalisation de l'ouvrage a été confiée à la firme montréalaise Montsarrat et Pratley, qui s'est adjoint les services de l'ingénieur de Chicago, J.B. Strauss. Le contrat pour la structure d'acier, quant à lui, a été remporté par la Dominion Bridge Company Limited. De nombreux défis attendent l'équipe, dont l'orientation légèrement différente du courant du fleuve au nord et au sud de l'île Sainte-Hélène qui oblige à donner une courbe au tracé. Celle-ci vaudra à la structure le surnom moqueur de « pont croche ». (Lelièvre, 1999 : 65) L'obligation de ne pas perturber la navigation pendant les travaux appelle également une « construction en cantilever, c'est-à-dire en porte-à-faux. » (Lelièvre, 1999 : 60) C'est à ce procédé que l'on doit d'ailleurs l'emblématique silhouette du pont. (Fig. 7.1) Et si la rumeur veut que le sommet de chacun de ses mâts soit occupé par une réplique miniature de la tour Eiffel offerte par la France, il semble que cela soit faux, que ces embouts mesurant près de quatre mètres aient été prévus dès les premiers plans. (Lelièvre, 1999 : 51)

Célébrée comme un symbole de progrès par plusieurs observateurs de l'époque, l'érection du pont aura néanmoins nécessité l'expropriation de nombreuses familles du quartier populaire de Ville-Marie, ainsi que la déstructuration du tissu urbain de ce quartier. (Giroux, 2010) Comme ce fut souvent le cas dans l'histoire, notamment lors des grands travaux d'Hausmann au centre de Paris sous le Second Empire (Harvey, 2012), les moins nantis font les frais de la modernisation urbaine. Près d'un siècle plus tard, alors que l'éclairage interactif du Pont Jacques-Cartier est aussi applaudi pour son caractère innovant, que révèle-t-il des tendances actuelles en ce qui touche le développement des villes ? Pour bien cerner les enjeux liés à cette illumination

monumentale et aux discours qui s’y rattachent, il importe de s’attarder à la nature du dispositif, à sa genèse et à son mode de fonctionnement.



Figure 7.1 Harry Sutcliffe, *Le vieux fort et le pont Jacques-Cartier depuis l'île Sainte-Hélène*, vers 1935, Montréal. Source : Musée McCord, M2011.64.2.2.252.

7.2. Connexions vivantes

En 1996, l'opération lumière du Vieux-Montréal identifiait déjà le pont Jacques-Cartier comme un attrait du paysage à éclairer. (Ville de Montréal, 1996 : 29) Il aura fallu attendre vingt ans avant que les célébrations du 375^e anniversaire de Montréal et du 150^e de la Confédération canadienne, en 2017, offrent l'occasion idéale de passer à l'acte en faisant de l'illumination de la structure d'acier un legs officiel de ces événements. Un consortium de six firmes locales – Ambiance Design Productions, Atomic 3, Éclairage public/Ombres, Lucion, Réalisations, UDO Design – chapeauté par Moment Factory est à l'origine de la création dont la Société des Ponts Jacques Cartier et Champlain Incorporée assurait la gestion. Le budget de l'opération était initialement chiffré à 39,5 millions de dollars provenant du gouvernement du Canada, du gouvernement du Québec et de la Ville de Montréal. Lors de son annonce en

2015, plusieurs commentateurs ont jugé ce montant trop élevé¹¹⁴, mais selon les principaux porteurs du projet l'importance de la somme s'expliquait par la prise en compte de « l'ensemble des coûts associés au concept, au design, à l'achat des systèmes, à la réalisation ainsi qu'à l'opération et l'entretien pendant 10 ans. » (PJCCI, 2016) Ainsi, l'intervention lumineuse doit être visible dans les nuits de la métropole jusqu'en 2027, si tout se déroule comme prévu.

Les concepteurs de *Connexions vivantes* ont traité visuellement le pont selon quatre zones distinctes : un éclairage statique et blanc pour les énormes piliers de béton (1), un accent au niveau supérieur des embouts (2) et, entre les deux, le « cœur » (3) et la « peau » (4) de la structure, où se déroulent les principales animations. (Fig. 7.2) Les tableaux lumineux proposent des articulations variées entre ces quatre zones et se divisent principalement selon deux états, un plus dynamique nommé le « spectacle de l'heure » et un autre plus calme que l'on désigne comme étant le mode ambiant.

Pour le mode ambiant, une couleur dominante est attribuée à l'ensemble à partir de l'intérieur de la structure, depuis son « cœur ». Les croisillons d'acier qui surplombent les voies de circulation automobile sont ainsi mis en valeur par une teinte qui varie selon le moment de l'année et diffère légèrement tous les jours, de telle manière qu'ils sont plutôt baignés de bleu au mois de mars, de jaune en juillet et de rouge en octobre. Sur les deux parois extérieures du pont, que les concepteurs appellent la « peau », des réglettes lumineuses doublent d'un trait lumineux chaque élément de la charpente (fig. 7.3), créant une sorte de réseau linéaire où s'affichent les interactions du public avec le pont. En effet, par la publication sur la plateforme Twitter d'un message accompagné de différents mots-clic (*hashtags*) comme #IlluminationMtl, #375MTL ou simplement #Montréal, les badauds peuvent y faire apparaître en direct un signal lumineux, incarnation visuelle de leur *tweet*. (Fig. 7.2, numéro 4) Ce signal naît d'abord au niveau des tourelles, au point le

¹¹⁴ Voir notamment : GYULAI, Linda (2015). « Lighting up the Jacques-Cartier Bridge: sound investment or overprice vanity project? », *The Gazette*, 12 novembre 2015.

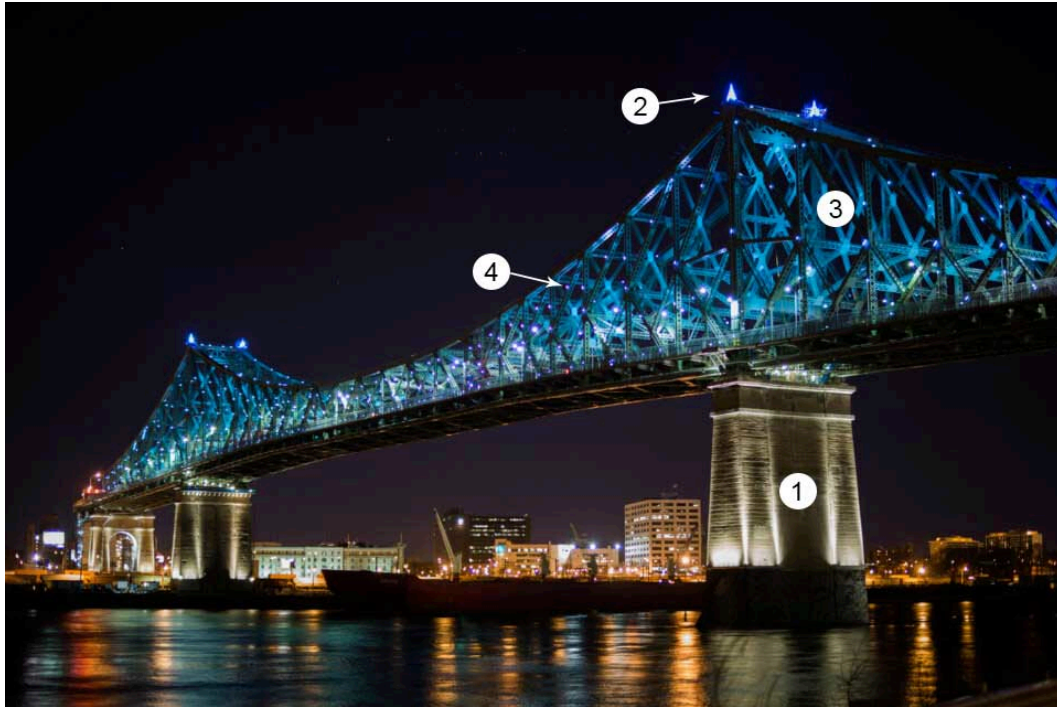


Figure 7.2 Moment Factory, *Connexions vivantes*, vue depuis l'île Sainte-Hélène, 2017, Montréal. Crédit photo : Moment Factory.



Figure 7.3 Vue rapprochée des réglottes lumineuses, 2017. Crédit photo : Moment Factory.

plus haut du pont, puis glisse le long de la structure, en suivant le parcours des réglettes. Sa durée de vie correspond à la popularité en ligne du message publié. Cependant, comme tous les *tweets* qui utilisent le mot-clic #Montreal sont traités par le dispositif, peu importe d'où ils sont émis dans le monde, un grand nombre de points scintillants peut parcourir le tracé des réglettes à certains moments, ce qui rend alors plus difficile l'identification de celui qui correspond à une publication précise.

Tel le carillon d'une horloge, le spectacle de l'heure propose quant à lui une chorégraphie visuelle de cinq minutes, toutes les heures, depuis le coucher du soleil jusqu'à 2h du matin¹¹⁵. Il est généré par des données massives qui sont liées à quatre grands thèmes : la météo, le trafic, l'actualité (les médias traditionnels) et l'humeur des médias sociaux. Pour le premier thème, une borne météorologique est posée directement sur le pont, permettant de récolter localement des informations sur la direction des vents, la température, l'humidité de l'air, *etc.* Pour le second, des capteurs comptabilisent le nombre de véhicules empruntant le pont, ainsi que les piétons et les cyclistes qui y circulent. Pour sa part, la visualisation de l'actualité est générée à partir d'une recension, mise à jour à toutes les heures, des contenus de la majorité des médias canadiens¹¹⁶. Ces contenus sont classifiés selon sept catégories¹¹⁷, elles-mêmes associées à une couleur. Les modulations de ce segment sont déterminées par la quantité d'articles publiés dans chacune des catégories et le « sentiment¹¹⁸ » qui s'en dégage. Enfin, le dernier thème est alimenté principalement par les interactions prenant place sur Twitter. Selon que l'équipe professionnelle de hockey les Canadiens de Montréal ait remporté une partie ou que ce soit le jour du défilé de la Saint-Patrick, les échanges en ligne devraient permettre de lire « l'humeur de la ville ». L'approche de l'interactivité privilégiée dans le spectacle de l'heure

¹¹⁵ Le spectacle de minuit diffère légèrement des autres.

¹¹⁶ Ces données sont réunies, analysées puis transmises à Réalisations, la firme responsable de cet aspect de *Connexions vivantes*, par l'Observatoire de la circulation de l'information (OCI). La présence dans le processus du groupe universitaire est nécessaire notamment pour des questions de droits d'auteur.

¹¹⁷ Environnement, technologie, affaires, société, arts, institutions et sports.

¹¹⁸ L'évaluation du sentiment consiste seulement à déterminer s'il est « positif » ou « négatif ».

n'implique donc pas que les gens accomplissent une action spécifique dans l'intention qu'elle affecte l'état de l'illumination. Selon Roger Parent¹¹⁹, l'objectif était de mettre en place un système qui puisse extraire du quotidien des citoyens, sans que ceux-ci aient à faire quelque chose de particulier, des données qui permettent à la mise en lumière du pont de se renouveler continuellement et d'exprimer la vie de Montréal¹²⁰.



Figure 7.4 Moment Factory, spectacle d'inauguration de *Connexions vivantes*, 17 mai 2017, Montréal. Crédit photo : Moment Factory.

Outre ces animations journalières, le dispositif sert ponctuellement à des célébrations spéciales. Lors de l'une des premières nuits chaudes de 2017, le mercredi 17 mai, un spectacle de 30 minutes a souligné l'inauguration de *Connexions vivantes*¹²¹. (Fig. 7.4) Accompagnée de la musique de l'Orchestre Métropolitain, puis des mélodies de divers artistes locaux, l'installation a livré au public une première démonstration des effets visuels dont elle est capable, soutenus par des lancers de

¹¹⁹ Fondateur et directeur de création de Réalisations, entretien réalisé le 13 février 2018.

¹²⁰ Il est à noter que quelques mois après le lancement de *Connexions vivantes* une courte animation a été ajoutée aux demi-heures. Programmée à l'avance, celle-ci ne mobilise pas les données massives. Elle vise à répondre à la critique selon laquelle « il ne se passe rien » entre les spectacles de l'heure, lorsque l'illumination est en mode ambiant.

¹²¹ Ce spectacle a été repris le 25 juin 2017.

feux d'artifice. Et lors de l'une des nuits les plus froides de la même année, le 31 décembre, un spectacle d'une teneur similaire a de nouveau exploité le potentiel festif de la mise en lumière du pont Jacques-Cartier pour marquer la fin des célébrations du 375^e anniversaire de Montréal. À ces deux occasions, les données massives ont cédé leur place à une mise en scène soigneusement planifiée. Si l'appareillage peut être mis au service de moments de réjouissance collective, il faut noter qu'il peut également être mis en berne à l'occasion d'événements dramatiques qui invitent plutôt au recueillement.

7.3. Une icône pour Montréal

La grande participation du public à l'inauguration de *Connexions vivantes*, plus de 400 000 personnes se seraient déplacées pour y assister, a été interprétée comme le témoignage que « [d]éjà, les Montréalais et les Québécois se sont approprié ce symbole ». (PJCCI, 2017) Mais il n'y a pas que la population locale que l'on cherche à séduire. En effet, nombre de discours insistent sur l'attractivité touristique de l'intervention lumineuse, de même que sur son apport général à l'image de la ville. « Le pont Jacques-Cartier, ça va être notre tour Eiffel, ça va être notre signature qui va avoir un impact extraordinaire partout dans le monde! », se réjouissait le maire de Montréal, Denis Coderre¹²². (cité par Radio-Canada, 2017) Un enthousiasme partagé par un groupe d'acteurs économiques influents qui signait, le jour du spectacle d'ouverture, une lettre d'opinion publiée simultanément en anglais dans le journal *The Gazette* et en français dans le journal *Le Devoir* :

En illuminant de la sorte un emblème phare de la métropole, les partenaires de ce projet nous font entrer dans le club sélect qui inclut, notamment, Paris, Londres et Sydney. La présence d'une œuvre lumineuse monumentale permet en effet à ces villes de renforcer leur statut de destinations touristiques d'envergure, mais aussi de se hisser parmi les lieux les plus photographiés de la planète. (Collectif, 2017)

La présence de l'illumination monumentale dans le paysage nocturne semble destinée à devenir une icône de Montréal.

¹²² Maire de Montréal de 2013 à 2017.

Tel que le précise Leslie Sklair (2006), l'iconicité, dans le domaine de l'architecture et du design, peut référer à deux phénomènes différents : l'archétype ou le point de repère (*landmark*). Ainsi, l'on dira des villas palladiennes qu'elles sont iconiques car il y a tant de villas qui s'en inspirent qu'elles en viennent à représenter « ce que devrait être une villa », elles sont donc archétypales, alors que l'on dira du musée Guggenheim de Bilbao, œuvre de Frank Gehry, qu'il est iconique puisqu'il a été conçu dans l'intention d'être unique à la ville espagnole et de la rendre célèbre, il constitue donc un point de repère. Dans le deuxième cas, qui correspond aux intentions exprimées au sujet de *Connexions vivantes*, l'iconicité transparaît dans le fait que l'intervention est approchée par les concepteurs comme le symbole d'autre chose qu'elle-même, comme le symbole de quelque chose qui déborde ses fonctions premières. (Sklair, 2006) L'illumination du pont Jacques-Cartier, dès le départ, ne visait pas simplement à mettre en valeur les qualités de l'ouvrage d'ingénierie, elle devait créer une expérience unique qui contribuerait à la réputation internationale de la ville. Marie Belzil¹²³ et Sakchin Bessette¹²⁴, tout deux de Moment Factory, confirment d'ailleurs que la volonté de créer une icône était intrinsèque à la naissance du projet.

L'icône est donc un point de repère qui permet d'identifier d'un seul coup d'œil le lieu représenté, à la façon dont Rio de Janeiro est souvent signifiée par le colossal Christ Rédempteur qui la surplombe et que la statue de la Liberté désigne New York. C'est l'image parfaite de carte postale. Elle fonctionne comme une application de la métonymie à la scénarisation spatiale, ou plus précisément comme une synecdoque, cette figure langagière qui évoque un tout en référant à une seule de ses parties et dont l'efficacité repose sur des connaissances partagées entre les interlocuteurs. Puisqu'elle valorise un élément isolé, la synecdoque opère aussi une suppression de tous les autres attributs de l'entité évoquée, un procédé qui, comme le souligne

¹²³ Réalisatrice multimédia chez Moment Factory, leader de l'équipe conceptuelle et narrative pour *Connexions vivantes*, entretien réalisé le 12 avril 2018.

¹²⁴ Cofondateur et directeur créatif de Moment Factory, lors de la table-ronde *Illuminer Montréal : innovation ou saturation ?*, tenue le 1^{er} novembre 2017 au Musée McCord. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=9b_UOpd8vg.

Polletta (2006 : 60), peut être révélateur de certaines dynamiques sociales. Il donne accès à une vision des choses précise, au souhait de se montrer solidaire d'une posture ou d'en rabaisser une autre, de pointer vers ce qui importe dans un événement ou d'ignorer ce que l'on estime être secondaire. Polletta (2006 : 80) relève également que la métonymie n'est pas positive ou négative par essence, mais qu'une fois qu'elle est établie, elle jouit d'un pouvoir d'évocation durable qui devient difficile à questionner sans remettre en cause le groupe pour qui cette image est signifiante.

Considérant que la mise en lumière du pont Jacques-Cartier procède de la logique de la synecdoque – ce fragment du paysage de la ville devant être en mesure de représenter Montréal dans son ensemble, tant comme espace géographique qu'espace investi d'une énergie qui lui est propre –, il nous semble pertinent de rappeler que l'une des principales critiques adressées aux experts du marketing urbain est de proposer des fictions de faible intensité. Celles-ci reposent sur une forme de réduction narrative qui, tel que nous l'avons vu au chapitre 3, échoue généralement à rendre compte de la complexité d'une ville et à produire une image dans laquelle les habitants se reconnaissent. Dans cette approche de la scénarisation spatiale, quelques thèmes structurants choisis pour leur pouvoir d'évocation facilitent la coordination entre l'image de la ville que l'on souhaite présenter à un public extérieur et les opérations d'esthétisation de l'espace urbain, mais génèrent également un récit de ville appauvri. (Vlès, Berdoulay et Clarimont, 2005) En regard de cette stratégie de communication et de mise en scène urbaine, nous pouvons nous demander quel est le récit rattaché à *Connexions vivantes*.

D'emblée, il apparaît que cette nouvelle icône est le relais idéal de la « marque Montréal », caractérisée par la créativité numérique. En effet, le choix de magnifier l'imposante infrastructure routière par un dispositif qui mobilise la lumière et des technologies de pointe participe d'une mise en visibilité de l'expertise des entreprises

créatives locales, de même que de leur esprit d'innovation¹²⁵. À ce sujet, en entretien¹²⁶, Marie Belzil amène l'idée que *Connexions vivantes* est une sorte de *showcase* du savoir-faire des firmes montréalaises, un aspect qui est aussi valorisé par les auteurs de la lettre collective publiée le 17 mai 2017 : « L'illumination du pont Jacques-Cartier permet d'outiller nos industries créatives, principalement dans le secteur en croissance des nouveaux médias, avec un projet grandiose qui prendra une place de choix dans leur portfolio. » (Collectif, 2017) Cette vision des choses souligne, selon nous, la fonction de représentation dont le projet est investi. De manière à peine camouflée, il s'agit d'une spectaculaire publicité qui devrait générer de nouveaux contrats pour ses créateurs. Bien entendu, les retombées positives du projet ne devraient pas se confiner à ces acteurs privés. L'intervention vise à rehausser l'attractivité de la ville et constitue un outil de promotion efficace du statut de métropole culturelle et de celui de ville intelligente et numérique que l'on veut donner à Montréal. L'image scintillante du pont incarne ces deux « thèmes structurants », leur confère un lustre aguichant.

C'est ici que la réflexion de Benjamin (2015 [1928] : 92) sur la flaque de feu qui décuple le pouvoir de la publicité trouve son sens. La quête d'iconicité traduit une compréhension de la ville comme une « offre » qui entre en compétition avec d'autres offres et qu'il faut donc mettre en valeur. Il s'agit d'une vision de la ville qui relègue au second plan sa nature d'habitat, le fait qu'elle soit d'abord un espace de vie où s'inventent sans cesse des possibles, avec les conflits potentiels que cela implique. L'éclat des DEL de *Connexions vivantes*, sous le prétexte de célébrer la vie des Montréalais, participe surtout d'une logique de vente où le filtre de la créativité numérique unifie la texture irrégulière du quotidien.

Pour l'heure, il est impossible de savoir si la silhouette illuminée de la structure d'acier deviendra véritablement une icône de Montréal, un symbole déchiffré aussi

¹²⁵ « Icône architecturale du paysage montréalais, le pont Jacques-Cartier se dote d'une signature lumineuse aussi innovante que novatrice », annonce le site web de Moment Factory. En ligne : <https://momentfactory.com/pjc/#/connexions-vivantes>, consulté le 5 avril 2018.

¹²⁶ Réalisé le 12 avril 2018.

aisément que la tour Eiffel par des gens de divers horizons. Bien que nous ne puissions pas lire l'avenir, nous pouvons néanmoins constater que la compétition est forte et que nous assistons présentement, à travers le monde, à une multiplication des gestes qui prétendent à l'iconicité. (Sklair, 2006 et 2017) D'ailleurs, *Connexions vivantes* n'est pas sans rappeler la mise en lumière réalisée par Leo Villareal, en 2013, du Bay Bridge de San Francisco. (Fig. 7.5) L'intervention, baptisée *The Bay Lights*, est composée de lumières DEL qui soulignent le tracé des haubans du pont suspendu et proposent des chorégraphies lumineuses qui ne se répètent jamais grâce à l'action d'un algorithme. Certes, le projet de San Francisco n'exploite qu'une palette monochromatique blanche, mais une parenté formelle et conceptuelle lie tout de même cette illumination à celle que nous étudions à Montréal, ce que les photographies capturent immanquablement.



Figure 7.5 Leo Villareal. *The Bay Light*, 2013, vue d'ensemble de l'illumination du Bay Bridge, San Francisco (États-Unis). Crédit photo : James Ewing.

La référence aux photographies qui documentent ces projets signalétiques n'est pas accessoire, particulièrement à Montréal. Depuis la ville elle-même, il existe

effectivement assez peu d'angles de vues intéressants sur le pont Jacques-Cartier¹²⁷, outre ceux offerts par les quais du Vieux-Port de Montréal et les rives de l'île Sainte-Hélène, des espaces assez peu fréquentés par la population locale en temps normal. Les résidants du quartier Ville-Marie, celui-là même qui a été déstructuré par l'érection du pont dans les années 1920, bénéficient aussi de percées visuelles avantageuses, mais ce sont finalement les automobilistes qui circulent sur le pont ou qui empruntent la route 132, le long des berges de la Rive-Sud de Montréal, qui jouissent de la meilleure position pour observer les coloris changeants de l'illumination. Les photographies et captations vidéo de *Connexions vivantes* jouent donc un rôle important dans la connaissance qu'en ont plusieurs Montréalais, bien que souvent, elles se destinent d'abord aux regards étrangers.

Les représentations de l'intervention spectaculaire sont une médiation cruciale à son « devenir icône », ce que les signataires de la lettre collective du 17 mai 2017 ont bien compris : « Cette signature [*Connexions vivantes*], il suffit de la contempler pour l'apprécier et nous savons déjà qu'elle sera notre meilleure ambassadrice à l'heure des réseaux sociaux et de la communication numérique. » (Collectif, 2017) Comme le démontrent les travaux de Suzanne Paquet (2012 et 2013), la circulation en ligne et hors ligne de photographies de *destinations* est centrale à la pratique du tourisme et à l'établissement de la notoriété des villes. Ces représentations fonctionnent ni plus ni moins comme des « embrayeurs », des invitations au déplacement. (Paquet, 2013 : 105) Paquet relève également que « [l]e touriste, aujourd'hui, est un être actif, mobile plutôt qu'absorbé dans la contemplation d'images ramenées par d'autres; actif parce qu'il se déplace et aussi parce qu'il aime bien prendre ses propres photographies. » (Paquet, 2013 : 115) Désormais, la pratique de la photographie amateur, de même que le partage de ces clichés sur différentes plateformes numériques comme Facebook, Instagram et Flickr participent donc activement à la constitution d'imaginaires géographiques forts et au développement d'une mobilité physique

¹²⁷ Un enjeu que Sakchin Bessette reconnaît de lui-même lors de la table-ronde *Illuminer Montréal : innovation ou saturation ?*, tenue le 1^{er} novembre 2017 au Musée McCord. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=9b_UEopd8vg.

accrue. (Paquet, 2012) Il s'ensuit une production de l'espace urbain fondée sur la possibilité de *faire image* (Paquet, 2013), sur une offre de paysages qui appellent la captation, la diffusion et le déplacement, dans un processus circulaire qui se nourrit sans fin de lui-même.

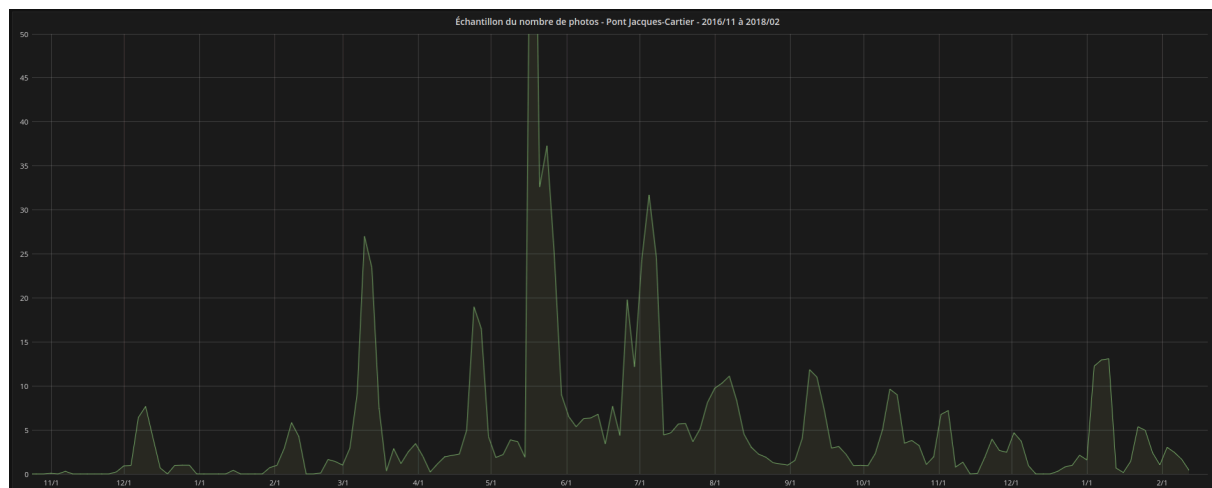


Tableau 7.1. Le partage sur Twitter de photographies du pont Jacques-Cartier entre novembre 2016 et février 2018. Avec l'aimable permission de Réalisations, que nous remercions de nous avoir donné accès à ces informations.

À cet égard, la mise en lumière du pont Jacques-Cartier peut se comprendre comme le façonnement d'un nouveau paysage à photographier. Tel que le démontre le tableau 7.1, qui recense le partage sur Twitter de clichés du pont entre novembre 2016 et février 2018, ce paysage recevait assez peu d'attention sur le réseau social avant l'intervention de Moment Factory – les pics qui précèdent le 17 mai 2017 correspondent d'ailleurs à des soirs où s'effectuaient des tests de lumière en prévision de la mise en marche officielle du dispositif. Bien que les chiffres puissent paraître relativement faibles, la cinquantaine étant dépassée uniquement le soir de l'inauguration, et qu'il soit difficile d'évaluer leur portée, ils traduisent néanmoins un changement important : grâce à *Connexions vivantes*, des représentations du pont Jacques-Cartier circulent maintenant en ligne.

Si nous ne pouvons prédire comment les images enchanteresses de *Connexions vivantes* contribueront à la renommée de la ville, il apparaît toutefois qu'elles figurent à merveille les récits qui orientent son développement depuis plusieurs années. Elles démontrent que Montréal est non seulement une métropole culturelle, mais également un lieu d'innovation dans le secteur en croissance du numérique. En complémentarité de ces images, les discours de promotion du projet mettent grandement l'accent sur sa programmation dite « intelligente » et le caractère avant-gardiste de cette approche de l'éclairage du patrimoine industriel. La mise en valeur appuyée, de la prouesse technique que représente le « premier pont connecté au monde » (PJCCI, 2017), nous semble d'ailleurs être une facette importante du fantasme qu'il incarne.

7.4. « Le premier pont connecté au monde » et les données massives

L'accent mis sur le recours aux données massives et à des technologies de pointe est si grand que l'on peut s'étonner d'apprendre que cette dimension ne figurait pas dans la commande initiale et que certaines réticences l'ont même accueilli lors de ses premières formulations¹²⁸. Le concept final repose cependant entièrement sur la visualisation des données massives, l'interactivité et la réinvention permanente des tableaux lumineux qu'elles devraient permettre. Un scénario qui a su convaincre de sa pertinence, si l'on en juge à cet article de la revue *ETC Média* où elle est célébrée comme « un tour de force en matière d'éclairage interactif », un « miroir de l'énergie collective de Montréal, un symbole vivant des morphologies de la ville et une matrice unifiant ses énergies sans nombre. » (Campbell, 2017 : 8)

L'insistance sur l'apport des données massives à l'illumination du pont Jacques-Cartier nous apparaît comme une occasion de préciser et d'actualiser le rôle ambigu que Benjamin assigne à la technique dans la fantasmagorie. La tension entre la soi-disant transparence des données massives et l'opacité de l'algorithme qui en extrait des recommandations retiendra particulièrement notre attention : se pourrait-il

¹²⁸ Roger Parent, entretien réalisé le 13 février 2018.

qu'elles soient le lieu d'une nouvelle mystification propre à notre époque et dont *Connexions vivantes* serait l'un des relais? Pour le formuler autrement : nous émettons l'hypothèse que l'illumination du pont Jacques-Cartier exacerbe une forme de réification des données massives. Afin d'étayer cette hypothèse, nous proposons de revenir brièvement sur la notion de réification telle qu'elle a été développée au XIX^e siècle au sujet de la marchandise, puis de dresser un portrait des dimensions techniques et sociétales des données massives.

De la réification de la marchandise à la réification des données massives

Tel que nous l'avons vu au chapitre 3, l'une des propositions centrales de Benjamin est celle voulant que la modernité s'accompagne non pas d'un désenchantement du monde, mais plutôt d'un déplacement des croyances dont naissent des cultes séculiers inédits. Dans cette perspective que Benjamin partage avec Marx et Lukács, la société capitaliste est accusée d'une idolâtrie qui « relève désormais du domaine des objets matériels et des pratiques concrètes ». (Mitchell, 2009 [1986] : 281) Les trois intellectuels observent effectivement comment l'industrialisation de la production entraîne une réification de la marchandise dont l'un des effets est de charger les objets d'un statut allégorique où s'opère un renversement. Par exemple, Buck-Morss (1983 : 231) évoque la façon dont, au XIX^e siècle, l'abondance matérielle permise par la production de masse a été associée à une réalisation de l'idéal d'égalité – les citoyens devenus consommateurs ayant « également » accès aux marchandises – oblitérant la nécessité d'une révolution sociale garante d'une véritable égalité politique.

Une seconde caractéristique de la réification de la marchandise est de conférer aux objets une sorte d'autonomie, un caractère magique qui s'instaure grâce à l'oubli de leur origine. Encore une fois, Buck-Morss (1983 : 232) fournit un exemple éclairant. Elle rappelle comment, lors de l'Exposition universelle de Paris de 1889, les classes laborieuses se déplaçaient pour admirer sur des piédestaux des marchandises qu'elles avaient pourtant produites à la sueur de leur front. Une scène dont se

dégageait l'impression étrange que les marchandises exigent certains comportements de l'homme, plutôt que l'inverse.

Il nous semble que cette autonomie fantasmée peut s'observer dans le rapport que notre époque entretient avec les données massives, qui nous commandent comme si ce n'était pas nous qui les produisons et qui, à la manière de la production de masse, serrent « la société humaine de façon beaucoup trop brûlante. » (Benjamin, 2015 [1928] : 91) D'ailleurs, le titre *Connexions vivantes* suggère cette autonomie de la technologie. Il évoque un dispositif doté de sa propre énergie vitale, nourri par son milieu, mais maître de son évolution constante. Pour proposer des séquences lumineuses inédites, les algorithmes auto-apprenants de *Connexions vivantes* digèrent sans relâche un nombre incommensurable de données.

À propos des données massives

Dans l'expression « donnée massive », il y a d'abord la notion de donnée qui réfère au « phénomène de traduction, ou plutôt de transcription du monde physique et de ses habitants sous forme de données métabolisables par les systèmes informatiques ». (Rouvroy, 2016 : 5) Une idée que résume Delort (2015 : 10) en affirmant que « [l]e monde contient autant d'informations que nous le souhaitons », c'est-à-dire que n'importe quel aspect de la réalité peut être converti en données. Lorsque celles-ci sont traitées à grande vitesse et en très, très grand nombre par l'intermédiaire d'une solution logicielle, nous pouvons alors parler de données massives¹²⁹ – les expressions données de masse, données volumineuses ou mégadonnées sont également utilisées pour désigner en français les *Big data*. C'est la quantité de données plutôt que leur qualité, ou densité en information, qui est en jeu dans cet univers. (Delort, 2015; Rouvroy, 2016; Rouvroy et Berns, 2013) Qui plus est, considérée de façon isolée chaque donnée est souvent anodine. (Rouvroy et Berns, 2013)

¹²⁹ Il est courant de définir les données massives selon le principe des 3V : volume, variété et vélocité. (Delort, 2015 : 5)

Divers types de données peuvent être corrélés et ce, malgré qu'elles réfèrent dans la réalité à des phénomènes de nature éloignée. Ce que l'on nomme le *hard data* provient généralement des institutions et des administrations publiques, comme les informations collectées lors des recensements ou encore la compilation du nombre annuel d'infractions au code de la route. Quant à lui, le *soft data* est émis, entre autres, par les individus, de façon consciente ou non (Rouvroy, 2016), quand ils partagent volontairement leurs humeurs sur les réseaux sociaux ou simplement lorsque des capteurs enregistrent des traces de leur choix, par exemple, en matière de déplacement : le mode de transport privilégié, le moment retenu, l'itinéraire emprunté, *etc.* Cette production de données est alors « involontaire », mais néanmoins précieuse pour la constitution de vastes banques qui agglomèrent en temps réel ces traces laissées par l'activité des individus. Au sein de l'ensemble du *soft data*, nous retrouvons aussi les métadonnées, qui sont « des données à propos des données » (Rouvroy, 2016) comme l'enregistrement des informations concernant le moment et le lieu où une photo numérique est prise, et les données provenant de l'Internet des objets, constitué par « l'ensemble des objets de la vie de tous les jours qui sont lisibles, reconnaissables, localisables, adressables et/ou contrôlables par Internet ». (Delort, 2015 : 16) *Connexions vivantes* exploite plusieurs variétés de *soft data*, depuis celui qui est sciemment généré par l'usage de Twitter jusqu'aux métadonnées associées à la plateforme, et depuis les capteurs qui comptabilisent les passages quotidiens des véhicules sur le pont jusqu'à ceux qui transmettent la couleur du ciel au-dessus de lui.

Pour être exploitées, il faut que les données brutes soient nettoyées et normalisées. Ce traitement confère une valeur uniforme, numérique, à des informations de provenance hétérogène, ce qui permet par la suite de les relier sans restriction et « au-delà de leur raison première d'existence. » (Delort, 2015 : 41) Dès lors, les données n'incarnent plus que des unités calculables « qui se substitu[ent] à la réalité signifiante ». (Rouvroy et Stiegler, 2015 : 116) L'opération qui consiste ensuite (en fait, presque simultanément) à faire émerger des corrélations de ce double statistique du réel se nomme le *datamining* (Rouvroy et Berns, 2013) – ou plutôt fouille de

données, prospection de données ou forage de données. Elle est prise en charge par de nouvelles techniques logicielles, des algorithmes qui extraient de manière inductive du volume de données des profils, des catégories et des recommandations qui attribuent aux données massives une fonction prédictive. (Delort, 2015) Additionnée à la vitesse d'accumulation des données, la rapidité à laquelle s'effectue le *datamining* est au cœur de la puissance des données massives puisqu'elle court-circuite et met hors-jeu « les processus de perception et d'entendement humains, et les processus d'énonciation des motivations. » (Rouvroy, 2016 : 9) Par ailleurs, certains des algorithmes utilisés sont auto-apprenants et peuvent proposer des « lectures » qui dépassent les capacités humaines de raisonnement.

Puisque la réification repose sur l'attribution d'une forme d'autonomie à un objet ou, selon notre proposition, à des données, il convient de souligner que nous ne produisons pas directement les métadonnées et les données propres à l'Internet des objets. La numérisation du monde dont elles procèdent leur confère une aura mystérieuse qui, comme nous venons de le voir, met en jeu une grande puissance d'analyse et d'abstraction. Par le biais des algorithmes auto-apprenant, la technologie s'émancipe aussi radicalement des humains. D'ailleurs, dans la logique propre aux données massives, la distinction entre ce qui procède de l'humain et du non-humain est rendue caduque puisque, comme le précise Rouvroy (2016 : 3), elles « n'ont pas, pour "unités", les individus, ni même les objets mais les données — les notions d'individu, de sujet, de personne, ou même de groupe, de collectif, de communauté, sont, par définition pourrait-on dire, dissoutes et exclues ».

Quant au renversement propre au statut d'allégorie que la réification confère aux objets/données, nous le retrouvons dans la discussion entourant l'apport de solutions numériques à l'établissement d'une société plus démocratique, les données massives étant conçues comme un vecteur de neutralité. En effet, alors que les approches classiques des statistiques procèdent à partir de catégories préétablies, le traitement inductif des données massives, où les catégories émergent a posteriori de leur analyse par un système informatique, leur vaut d'être considérées comme une forme

avancée de rationalité grâce à l'absence d'intervention humaine et, donc, croit-on, d'idéologie¹³⁰. Cette présupposition a d'importantes conséquences politiques puisqu'elle ouvre sur :

l'idée répandue suivant laquelle « gouverner par les données » serait une manière de gouverner « objectivement », la perception étant que le sens produit par l'analyse des données, conçues comme purs signaux émanant directement du monde en temps réel, ne serait plus construit socialement, politiquement, culturellement, mais serait l'équivalent d'un dévoilement automatique, hors langage, du monde par lui-même. (Rouvroy, 2016 : 13)

Dans ce nouveau régime qualifié de « gouvernamentalité algorithmique¹³¹ » par Rouvroy et Berns (2013), la notion de vérité est remplacée par une volonté d'« objectivité absolue » qui traduit une recherche de sécurité et de certitude. (Rouvroy et Stiegler, 2015) La quête d'efficacité, de productivité et d'opérationnalité qui le caractérise témoigne néanmoins d'une certaine conception du monde et du devenir collectif, avec le système de valeurs et d'interprétation que cela implique. En regard de ces considérations préliminaires et en tenant compte du statut de ville intelligente et numérique mis de l'avant à Montréal, il y a lieu de s'interroger plus en profondeur sur les implications d'une gouvernance urbaine axée sur les données massives¹³², d'autant plus que *Connexions vivantes* contribue à transfigurer cette approche quantitative du réel.

La ville intelligente et l'objectivité contestée des données massives

La croyance en l'objectivité des données massives est l'un des fondements de la « gouvernamentalité algorithmique » ou, formulée de manière moins critique, de la *gouvernance intelligente*. Cette objectivité est toutefois un a priori qui est déconstruit

¹³⁰ Ainsi, dans le monde des données massives, la corrélation se substitue à la cause, de même qu'à la théorie. (Rouvroy et Berns, 2013 ; Rouvroy et Stiegler, 2015)

¹³¹ Voici la définition que Rouvroy et Berns (2013 : 173) en donnent : « Par gouvernamentalité algorithmique, nous désignons dès lors globalement un certain type de rationalité (a)normative ou (a)politique reposant sur la récolte, l'agrégation et l'analyse automatisée de données en quantité massive de manière à modéliser, anticiper et affecter par avance les comportements possibles. »

¹³² Pour les besoins de l'exposé, nous concentrons notre propos sur la problématique de la gouvernance urbaine à l'ère des données massives, mais il importe de souligner que ces dernières soulèvent de nombreuses autres questions sociétales, dont celles de la surveillance des individus et des dérives possibles associées aux analyses prédictives ne sont pas des moindres. (Cheney-Lippold, 2011 ; Kitchin, 2014 ; Rouvroy, 2016 ; van Dijck, 2014)

par de nombreux chercheurs car il n'existerait rien de tel qu'une donnée « brute » et « neutre ». (Denis et Pontille, 2010; Rouvroy et Berns, 2013; Kitchin, 2014; van Dijck, 2014; Vanolo, 2014) Le choix des aspects de la réalité qui sont convertis en données témoigne toujours de contraintes technologiques, financières, légales et éthiques¹³³. (Kitchin, 2014) Par ailleurs, le contexte dans lequel on recourt aux données massives constitue en lui-même un cadre interprétatif. (Kitchin, 2014; van Dijck, 2014) Selon que l'on cherche à influencer les habitudes d'achat des consommateurs, à fluidifier le trafic sur les autoroutes ou à repérer dans la population de futurs terroristes, la question initiale qui conduit à l'utilisation du *datamining* traduit des intentions qui sont tout sauf objectives. Pour ces raisons, une donnée n'est jamais détachée d'un système de valeur et elle est toujours située. (Kitchin, 2014) Certains auteurs l'abordent d'ailleurs comme étant d'abord un objet culturel dont il est possible de faire de multiples lectures. (Cheney-Lippold, 2011; van Dijck, 2014) Considérant le domaine particulier de la géographie, Denis et Pontille (2010, 73) précisent enfin qu'une donnée « produit le monde autant qu'elle le décrit. »

En plus des critiques à l'égard du concept de ville intelligente que nous avons relevées au chapitre 4, l'objectivité qui caractériserait la *gouvernance intelligente*, débarrassée des lourdeurs de l'idéologie, mérite donc d'être nuancée (Kitchin, 2015), et cela pour au moins deux raisons, l'une fonctionnelle et l'autre politique. D'une part, parce que l'idée de ville intelligente traduit une conception technocratique de l'urbanisme et, d'autre part, parce que l'idéal démocratique qui est associé aux données ouvertes est trompeur.

La première remarque concerne une approche de la réalité urbaine comme un ensemble quantifiable et mesurable où tout problème est envisagé à l'aune de sa solution technique, ce qui a pour effet de réduire des situations sociales complexes à un défi d'optimisation par l'informatique. (Kitchin, 2014 : 9; Vanolo, 2014) C'est ainsi

¹³³ À cet égard, Roger Parent et Yohan Trépanier Montpetit témoignent que ce sont surtout les possibilités techniques qui ont influencé le choix des thèmes qui structurent le spectacle de l'heure de l'illumination du pont Jacques-Cartier. (Entretien réalisé le 13 février 2018)

qu'Attour et Rallet (2014 : 261) avancent que les différentes approches de la ville intelligente partagent toutes la particularité de « fournir aux individus et aux entreprises des informations permettant d'optimiser leurs comportements », suggérant par là que toutes les sphères de la vie puissent être soumises à une logique de performance. Cet appel à l'optimisation des comportements, en plus de correspondre à un éthos néolibéral (Kitchin 2014 et 2015), porte en lui le spectre d'un retour de l'urbanisme fonctionnaliste. (Denis et Pontille, 2010; Greenfield, 2013; Kitchin, 2015) Dominante dans les années d'après-guerre, cette doctrine dont la *Charte d'Athènes* (Le Corbusier, 1957) était la bible a été critiquée abondamment dans les années 1960 et 1970, notamment par Jane Jacobs (1961) et Henri Lefebvre (2000 [1974] et 2009 [1968]), pour la primauté qu'elle accordait à la circulation et la production, au détriment des dimensions sociale et politique de l'urbanité. La ville intelligente peut ainsi se comprendre comme l'héritière de cette tradition rationaliste, où l'efficacité du système est le premier objectif à atteindre, mais dans une version technologique, informatisée et augmentée. À Montréal plus spécifiquement, Gélinas Duquette (2017 : 66) observe que ce technocratisme se manifeste dans les discours sur la ville intelligente et numérique en termes d'amélioration de la communication comme solution à tous les problèmes :

Effectivement, s'il faut agir sur la « vie démocratique », c'est qu'il y a de « l'asymétrie informationnelle »; s'il faut trouver la solution à la congestion urbaine, c'est en améliorant la communication et la coordination entre l'administration publique et les citoyens; si l'administration municipale prend de mauvaises décisions, c'est que le nombre de données, de « métriques » disponibles en temps réel est insuffisant, etc.

Dans cette perspective, il existerait toujours une solution technique permettant de se saisir des enjeux urbains, qu'ils soient d'ordre matériel ou social, comme si la circulation de l'information était à elle seule garante de la réussite du projet collectif – qui est d'abord compris comme un projet de développement économique.

Cela nous conduit à notre deuxième remarque, à savoir que le numérique, par l'entremise des données ouvertes, ne favorise peut-être pas autant l'exercice de la démocratie que ce que l'on prétend, notamment dans la Politique de données

ouvertes que le BVIN a coordonnée. Celle-ci stipule sans ambages que l'accessibilité aux données que la Ville « produit et possède, présente des avantages du point de vue de la transparence de l'administration publique, de la vie démocratique et sociale, du développement économique et de l'efficacité organisationnelle. » (Ville de Montréal, 2016 : 4) Non seulement un fort penchant technocratique transparait-il à nouveau dans cette citation, mais point également l'idée selon laquelle la disponibilité des données constitue d'emblée une solution aux enjeux actuels de la démocratie. Dans cette vision, tel que le souligne Gélinas Duquette (2017 : 67) « [p]lutôt que d'être englobante et de se rapporter à l'ensemble de l'institution de la société, la démocratie se limite à des actes épars favorisant la participation citoyenne. »

Au sein des imaginaires de la ville intelligente, il semble donc exister une certaine confusion entre l'accès à l'information et la démocratie. Plus encore, considérant que les données massives (ouvertes ou non) sont inséparables du travail de l'algorithme qui en extrait des catégories, Rouvroy et Berns (2013 : 183) affirment que le gouvernement algorithmique « dévalorise la politique (puisqu'il n'y aurait plus à décider, à trancher, dans des situations d'incertitude dès lors que celles-ci sont d'avance désamorçées); il dispense des institutions, du débat public ». La forme unifiée sous laquelle la cité est représentée dans les discours sur la ville intelligente contribue également à gommer l'hétérogénéité intrinsèque à la réalité urbaine (Vanolo, 2014), ainsi qu'à atténuer la présence d'antagonismes en insistant sur la « collaboration » de tous les acteurs de « l'écosystème ». (Gélinas Duquette, 2017)

Il faut aussi rappeler que les données massives sont insensibles aux notions de sujet, d'individu, de communauté ou encore de classe sociale et d'origine ethnique. Si, pour leurs partisans, cette absence de catégorisations préexistantes est garante de leur objectivité démocratique, elle peut néanmoins conduire à la reproduction de formes de discriminations et d'inégalités sociales robustes – notamment entre les hommes et les femmes ou entre différentes confessions religieuses – puisque c'est à partir des traces d'activités passées que l'avenir est anticipé, formulé et construit. De surcroît, cette « rationalité immanente » des données massives, où les profils et les

prédictions semblent jaillir du monde lui-même, échappe à toute possibilité de contestation car c'est dorénavant l'algorithme qui formule les décisions à prendre. Il s'ensuit un déclin de la responsabilité des personnes (Rouvroy, 2016) et, pourrait-on dire, un abandon de la volonté de gouverner. (Rouvroy et Berns, 2013)

Enfin, cette association entre les données massives et le sain exercice de la démocratie entre en contradiction avec la conscience de plus en plus grande que nous avons de la façon dont les algorithmes influencent les comportements en ligne et hors ligne. À ce sujet, l'algorithme de recommandation d'Amazon demeure emblématique de la façon dont les désirs peuvent être manipulés. (van Dijck, 2014 : 200) Une réalité qu'endosse Eric Schmidt, directeur chez Google, qui soutient que « bientôt la technologie deviendra tellement efficace qu'il deviendra très difficile pour les personnes de voir ou consommer quelque chose qui n'aura pas été prévu pour eux. » (propos résumés par Rouvroy, 2016 : 10) Cette logique d'anticipation des comportements, des intentions et des désirs est à l'opposé du principe politique et juridique du droit à l'autodétermination des sujets individuels et collectifs.

7.5. Entre la transparence et l'opacité de *Connexions vivantes*

Tandis que les uns célèbrent le pouvoir des données massives de « rendre visible l'invisible » (Lohr, 2015 : 7), Rouvroy décrit au contraire le travail de l'algorithme auto-apprenant comme une boîte noire. Effectivement, même à supposer que les données soient véritablement transparentes et neutres, ce que nous avons déjà infirmé, l'analyse conduite par l'algorithme demeure complètement opaque : « on sait ce qui "entre" d'un côté, on constate ce qui sort de l'autre côté, mais on ne sait pas ce qui se passe entre les deux. » (Rouvroy, 2016 : 13) Outre que le fonctionnement de l'algorithme nous échappe, la collecte perpétuelle et en temps réel des données empêche aussi toute opération de validation. Les conditions dans lesquelles une analyse a été menée ne peuvent jamais être reproduites ou testées puisque le lot de données impliqué mue constamment. C'est notamment pour cette raison que van Dijck (2014) souligne que la présence dans nos vies des données massives repose

sur un acte de foi. Accepter de remettre notre destinée entre leurs mains implique d'avoir une confiance aveugle en elles, en leurs mécanismes et, surtout, envers les acteurs (institutions publiques, entreprises privées ou chercheurs) qui y ont recours.

Cette absence de doute teinte notamment la narration entourant *Connexions vivantes*, comme en témoigne cet extrait tiré du site Internet de Moment Factory :

Pour la première fois dans le monde, l'installation est alimentée à la fois par les médias sociaux en temps réel et les données de ville intelligente recueillies à travers Montréal. Activé et rythmé par les millions de connexions humaines de la ville, le pont représente le pouls de Montréal. Un symbole rassembleur, miroir de la vitalité montréalaise¹³⁴.

En plus de suggérer que l'illumination spectaculaire est un reflet *exact* de ce qu'est Montréal, ces quelques lignes offrent une vision non problématisée des données massives. Elles réitèrent une représentation de la ville comme un tout homogène, exempt d'antagonismes ou d'inégalités, grâce à la simple existence de la *connexion*. La dimension technique supprime toutes les autres – politique, sociale, affective, *etc.* Nonobstant les limites maintes fois démontrées d'une gestion technocratique de la cité, la ville intelligente s'affirme désormais comme un discours hégémonique (Kitchin, 2015 : 132) que la mise en lumière du pont Jacques-Cartier contribue à spatialiser, à rendre ostentatoirement visible.

L'hypothèse selon laquelle *Connexions vivantes* participe d'une réification des données massives émane de l'identification dans les discours portant sur la ville intelligente d'une forme de prédétermination qui n'a rien à envier aux mythes anciens. D'après le récit qui se met actuellement en place, la numérisation du réel est un fait consensuel, forcément souhaitable. Le monde doit être numérisé, à un point tel qu'il se numérise et s'analyse lui-même. De plus, malgré la fin annoncée des grands récits (Lyotard, 1979 et 1986), la séduction de la notion de progrès semble toujours à l'œuvre dans l'inlassable célébration de l'innovation et la fascination de certains acteurs pour les données massives. La neutralité qui leur est conférée semble aussi confirmer que le développement de la rationalité moderne a surtout mené à un

¹³⁴ <https://momentfactory.com/pjc/#/connexions-vivantes>, consulté le 5 avril 2018.

déplacement des croyances et à la production de mythes aux contours nouveaux. La proposition d'une réification des données propre à ce début de XXI^e siècle est d'ailleurs corroborée par l'émergence de réflexions portant sur ce que l'on nomme désormais le « dataism¹³⁵ », c'est-à-dire une nouvelle croyance séculière tournée vers les données. (Lohr, 2015; van Dijck, 2014)

Dans ce contexte, les images que *Connexions vivantes* projette au-dessus et sur le fleuve Saint-Laurent peuvent être interprétées, grâce à leur apparence féérique, comme une preuve de la légitimité de cette croyance. Elles symbolisent une force mystérieuse – les données massives et les algorithmes auto-apprenants – qui agit selon une logique qui échappe au commun des mortels et possède le pouvoir de réenchanter le monde. Le dispositif de visualisation de données s'affirme alors comme une machine à conviction. Il produit une représentation mystifiante qui, à la manière des fantasmagories de Robertson, tire sa puissance d'adhésion d'une tension entre le rationnel et l'irrationnel, entre une prétention à révéler le monde grâce au soi-disant double statistique du réel que sont les données massives et le secret complet entourant leur fonctionnement.

Le soupçon que nous introduisons à l'égard de la transparence du dispositif mérite toutefois d'être contrebalancé par une réflexion sur ce qu'il donne à voir. En effet, la question de la révélation se pose à deux moments distincts dans *Connexions vivantes* : une première fois au sujet de la représentation exacte du réel que les données massives convoient et que nous avons déjà largement discutée, mais également une seconde fois dans la visualisation des données que la lumière relaie sur la « peau » de la structure d'acier. À quel point la visualisation est-elle fidèle au volume d'informations traité par le système lors du spectacle de l'heure? Ce spectacle permet-il aux observateurs de comprendre les thèmes qui le structurent et de bel et bien mieux connaître la vie de Montréal? S'interroger à ce sujet oblige à

¹³⁵ Un terme dont la paternité est souvent attribuée à tort à Yuval Noah Harari qui en fait usage dans son ouvrage à succès *Homo Deus*, publié pour la première fois en 2015.

revisiter Gunning (2003) car le risque est grand de réitérer la méfiance platonicienne à l'égard des illusions d'optique.

Comme nous l'avons exposé au troisième chapitre, au nom de la rationalité, une association tenace entre lumière et vérité a engendré une longue tradition de rejet des effets visuels qui tordent la réalité, niant à la fois le plaisir qu'ils peuvent engendrer chez le public et la capacité de celui-ci à discerner la tromperie. Au contraire, Gunning (2003) réhabilite la dimension politique de ces jeux de perception en soulignant que l'instabilité qui les caractérise constitue une marge de manœuvre, une remise en cause de l'autorité qui permet la formulation de nouvelles interprétations de la réalité. Il n'est peut-être donc pas si important que la chorégraphie lumineuse de *Connexions vivantes* permette de tirer des conclusions claires quant à la teneur particulière de chaque journée vécue par les Montréalais. Elle peut plaire en tant que motif abstrait, sans apprendre quoique ce soit à qui la contemple. De plus, malgré tout l'arsenal discursif qui valorise la contribution des données massives à la gouvernance urbaine et à l'aspect merveilleux de l'illumination, il convient de redonner de l'agentivité au spectateur. Ce dernier n'est pas forcément dupe du récit qui lui est raconté. Il peut tout à fait être curieux de ce qu'il voit et l'apprécier, mais ne pas accorder sa croyance aux promesses de la ville intelligente et numérique.

Le scintillement du pont Jacques-Cartier est-il beau? Fantastique? Il ne nous revient pas de répondre à ces questions. Chacun peut évaluer l'esthétique de la proposition à partir des critères qu'il estime pertinents. Toutefois, il nous semble important de souligner encore une fois le cadre économique dans lequel le projet de Moment Factory s'inscrit, soit la compétition qui fait de diverses villes à travers le monde des concurrentes qui redoublent d'efforts pour tirer leur épingle du jeu. Cela conduit à une soumission de toutes les dimensions de l'expérience urbaine à des conceptions de performance et de productivité, jusqu'à la formulation du projet collectif dont on peut douter qu'il priorise véritablement le bien-être des citoyens.

7.6. La technique au cœur de la fantasmagorie

Inspiré par les écrits de Paul Scheerbart¹³⁶ (2015 [1914]) sur l'architecture de verre, l'architecte allemand Bruno Taut a imaginé au sortir de la Première Guerre mondiale de nombreuses cités utopiques entièrement construites de cristal. La planche 21 de son projet *Architecture Alpine* montre comment la lumière filtrant au travers de verres colorés depuis l'intérieur des bâtiments aurait créé dans la nuit d'impressionnants effets kaléidoscopiques. (Fig. 7.6) Le chatoiement polychromique représenté sur le papier n'est pas sans rappeler le miroitement nocturne de *Connexions vivantes*. Toutefois, malgré ces airs de parenté, il semble que les deux projets incarnent une posture très différente quant au devenir collectif. En effet, au sujet de la société que rêve Taut dans ses dessins, Rosemarie Haag Bletter (1981) souligne qu'elle tient d'un socialisme utopique à forte tendance anarchiste. Son expression sensible ne correspond donc nullement à une manifestation du capitalisme dans la culture. Plus encore, son éclat et son architecture n'endossent aucune fonction spécifique, car Taut explique dans le manifeste qui introduit les illustrations que nous n'avons jamais été heureux grâce à l'utilité¹³⁷. Les effets visuels changeants d'*Architecture Alpine* symbolisent donc davantage qu'une mutation de surface¹³⁸. Ils figurent l'avènement d'une société érigée sur des bases neuves que l'on peut rapprocher de l'utopie d'une société sans classe et en harmonie avec la technique que Benjamin percevait comme étant camouflée dans la fantasmagorie¹³⁹.

¹³⁶ Auteur et illustrateur allemand, Paul Scheerbart (1863-1915) a publié plusieurs romans utopiques où des sociétés idéales habitent une architecture faite de cristal. En 1914, il formalise ses réflexions sur les bienfaits de la transparence des constructions dans son essai *Architecture de verre*.

¹³⁷ « But have we become happy through utility ? [...] To want only the utilitarian and comfortable without higher ideals is boredom. Boredom brings quarrel, strife and war... » (Taut, cité par Haag Bletter, 1981 : 35)

¹³⁸ Scheerbart (2015 [1914] : 115) écrit à propos de l'architecture de verre : « Ce nouvel environnement va transformer l'humanité, radicalement. »

¹³⁹ Soulignons que Benjamin (1991 [1938?], 2009 et 2015 [1933]) partageait l'admiration de Taut pour l'œuvre de Scheerbart.

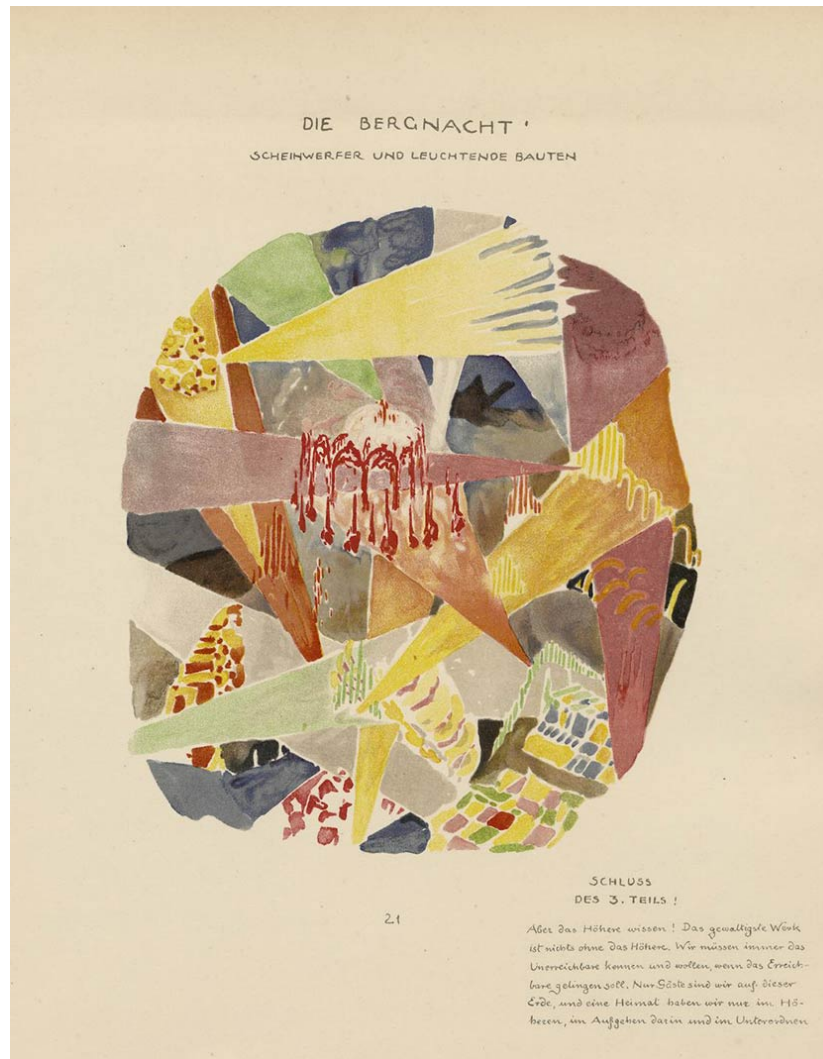


Figure 7.6 Bruno Taut, *Architecture Alpine*, 1919, planche #21.
Source : <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/taut1919a/0054/image>.

Au contraire des paysages d'*Architecture Alpine* et de leur manifeste, *Connexions vivantes* et les discours qui l'accompagnent, en valorisant la production d'une icône qui devrait permettre à Montréal de se distinguer sur l'échiquier mondial tout en publicisant le savoir-faire des firmes créatives locales, demeurent sous le joug d'une logique économique. Cela vaut pour l'ensemble du dispositif, que nous interrogerons maintenant en lien avec la posture parfois ambiguë de Benjamin à l'égard de la technique.

À ce sujet, l'essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁴⁰ (Benjamin, 2000 [1939]) constitue un bon point de départ. Au premier abord, Benjamin semble y déplorer la destruction de l'aura de l'objet d'art qu'opèrent les techniques de reproduction inhérentes à la photographie et au cinéma, mais il y soutient également que la photographie est le « premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire », ce qui ouvre une tout autre perspective. (Benjamin, 2000 [1939] : 281) Benjamin propose donc que l'appareil photographique soit à la fois un énième perfectionnement du capitalisme qui accélère la standardisation de toutes les facettes de l'existence et une invention capable de transformer complètement « et la fonction de l'art et les sens humains. » (Mitchell, 2009 [1986] : 275) Ainsi, Benjamin s'intéresse moins aux querelles visant à déterminer si la photographie appartient ou non à la sphère de l'art, qu'à son ferment révolutionnaire, à ce qui, en elle, pourrait participer d'un mouvement vers une forme de libération. Parce que la photographie permet de démocratiser l'accès aux images, tant au moment de leur production qu'à celui de leur réception, elle lui apparaît aussi comme un médium progressiste. (Buck-Morss, 1989 : 133)

Benjamin développe cette réflexion à la même époque où il travaille sur les *Passages*. Ce n'est donc pas un hasard si l'ambivalence qui la structure fait écho plus largement à la position qu'il assigne à la technique dans la fantasmagorie :

Granted, technology was inherently progressive, promising socialist forms of living and culture; but so long as its development was appropriated for the purpose of capitalism and the state, it produced only reified dreamed images of that promise, a phantasmagoria of the « new nature ». (Buck-Morss, 1989 : 143)

Le potentiel révolutionnaire de la convergence entre l'art et la technique, dont les dessins d'*Architecture Alpine* offrent par exemple un aperçu idéalisé, ne peut donc advenir tant et aussi longtemps que cette convergence demeure au service de l'économie de marché. L'architecture et sa consœur plus technique, l'ingénierie, n'échappent pas à ce constat. Les gestes d'embellissement de l'espace urbain auxquels elles participent ne peuvent produire que les mirages d'un réenchantement

¹⁴⁰ Il en existe deux versions, une première datée de 1935 et une seconde de 1939.

du monde tant qu'elles répondent à des objectifs de profit. Cette analyse que Benjamin (2009) élabore notamment à partir de l'examen des techniques innovantes qui ont suscité l'admiration pour les passages parisiens du XIX^e siècle – structures de fer et de verre, éclairage au gaz –, conserve sa pertinence au sujet des techniques de numérisation et d'analyse algorithmique qui permettent à *Connexions vivantes* de renouveler perpétuellement son éclat dans la nuit.

Dans la perspective de Benjamin, il ne s'agit donc pas d'être pour ou contre la technique, mais d'observer attentivement les conditions matérielles propres à chaque époque et ce qu'elles nous font devenir. (Giroux, 2017) La technique en tant que moyen importe peu, seule la fin compte véritablement : l'actualisation de l'utopie. Il en est toujours de même pour les données massives. Constatant certains des effets néfastes de la gouvernementalité algorithmique sur la société française, le philosophe Bernard Stiegler soutient que l'enjeu ne consiste pas à rejeter les données massives, mais à se demander : « comment va-t-on redistribuer du temps de loisir pour produire des communs, c'est-à-dire un droit à produire de l'intelligence collective en utilisant ces technologies? » (Rouvroy et Stiegler, 2015 : 134)

La ville intelligente et numérique, en tant que discours et pratiques qui se développent actuellement à Montréal, loin d'accompagner la déprise du capitalisme projetée par Benjamin, propose plutôt que la technique, via l'exploitation des données, soit la solution à des enjeux aussi différents que la démocratie, la congestion des routes et la vitalité économique de la région. En elle s'exprime l'idée que les technologies de l'information, nonobstant la nature de leur évolution et des usages qui en sont faits, ne peuvent qu'améliorer la ville, quelle qu'elle soit. Cette approche du développement urbain, comme le souligne Vanolo (2014 : 894), a non seulement pour effet de réduire toute situation à un problème technique qu'il s'agit de résoudre, mais aussi de limiter la recherche de manières autres de vivre ensemble. Dans la ville intelligente, les possibles se resserrent autour de la technique, qui s'esthétise dans une production telle que *Connexions vivantes*, mais ne parvient pas à proposer un rêve qui diffère de celui d'attirer l'attention, cette ressource

immatérielle si rare et d'une soi-disant grande valeur. L'illumination spectaculaire du pont Jacques-Cartier n'endosse alors qu'une pure valeur de représentation.

Conclusion

La visée initiale de cette thèse était de proposer une recherche où la fantasmagorie et les illuminations monumentales actuelles pouvaient s'éclairer mutuellement. Il s'agissait d'explorer comment les illusions visuelles déployées dans les nuits de Montréal transmettent une connaissance sur les mythes et les désirs associés à cette localité précise, de même qu'au sujet des valeurs et des imaginaires qui s'expriment dans la tendance internationale à façonner l'image des villes par des éclairages scénographiques.

À cette fin, nous avons réalisé trois études de cas. L'examen du plan lumière du QDS a insisté sur le désir d'environnement total transparaissant dans la fantasmagorie et son rapport à la gestion de l'attention. Bien que la signature commune aux lieux de diffusion culturelle du QDS, les mises en lumière distinctives, les projections architecturales et les installations temporaires du concours Luminothérapie ne puissent recouvrir de leur voile scintillant toutes les réalités matérielles et sociales hétérogènes de ce secteur du centre-ville, l'analyse a démontré qu'elles participent néanmoins à générer l'illusion que pour prendre sa place au QDS, il faut y briller. L'imaginaire du Red Light instrumentalisé dans le *branding* du quartier culturel nous a aussi mise sur la piste de l'importance du rapport à l'histoire que convoie la fantasmagorie et que nous avons ensuite pu approfondir dans le chapitre consacré à *Cité Mémoire*. La compression du temps et le déni du conflit privilégié dans la dramaturgie des tableaux du parcours de projections vidéo sont alors apparus comme les rouages d'une pacification fantasmée de l'histoire locale et, simultanément, de la légitimité de présenter Montréal comme une ville festive et ouverte. Face à ce dernier constat, il nous semble que la remarque de Buck-Morss (1989 : 324) concernant la tendance du XIX^e siècle à ne pas mettre en cause le présent, mais à le justifier, conserve sa pertinence pour comprendre l'expérience

proposée par Lemieux et Pilon dans le Vieux-Montréal, mais également par la plupart des illuminations monumentales réalisées dans un passé récent à Montréal et ailleurs dans le monde. Enfin, la contribution des données massives à la chorégraphie lumineuse de *Connexions vivantes* fut l'occasion d'observer comment la fantasmagorie célèbre la technique pour elle-même, sans égard à ce qu'elle *nous fait devenir*. En regard des actions posées dans le cadre de la réalisation du projet de ville intelligente et numérique, nous avons constaté que la réification des technologies de communication ravivait une approche technocratique de la réalité urbaine qui tend à desservir la politique.

Parvenus à ce stade de notre enquête, il y a certainement lieu de se demander si l'engouement pour les illuminations spectaculaires, tel qu'il se donne à voir à Montréal, n'a pas connu une apothéose lors des célébrations du 375^e anniversaire de la ville, en 2017, et ne risque pas par la suite de subir une décroissance liée notamment à une diminution des sommes disponibles pour le financement de ce type de projets spéciaux. Le changement d'équipe à l'hôtel de ville, survenu en novembre 2017, pourrait aussi contribuer à ralentir cet engagement envers l'attractivité de la ville avec l'adoption d'un mode opératoire guidé par des valeurs différentes et dont l'action de rebaptiser le BVIN est peut-être l'un des premiers signes. Cependant, comme nous avons relevé au chapitre 4 que la majorité des gestes d'éclairage d'ampleur réalisés en sol montréalais proviennent d'acteurs para municipaux, il est possible de croire que l'arrivée d'une nouvelle formation à la mairie ne sera pas déterminante.

En ce qui concerne les projets examinés dans la thèse, le PQDS précédait les festivités du 375^e et il leur a survécu sans montrer le moindre signe d'essoufflement. Au contraire, le renouvellement de son positionnement à l'égard des installations lumineuses qu'il commande et promeut témoigne de sa capacité à s'adapter à l'esprit du temps, voire à l'influencer. L'accent que l'organisme met dorénavant dans ses communications sur le LNU plutôt que le « parcours lumière », de même que la présentation actualisée du QDS comme une « [v]itrine des nouvelles technologies

multimédia » qui « positionne Montréal comme une référence internationale en matière de diffusion de contenus numériques en milieu urbain » (PQDS, 2018) sont complètement en phase avec l'investissement symbolique et économique dont fait l'objet la créativité numérique locale. Quant à *Cité Mémoire*, le développement de tableaux supplémentaires pour le centre-ville de Montréal, davantage axés sur sa « modernité », invite aussi à penser que sa présence s'accroîtra dans les prochaines années plutôt que l'inverse. Les colosses d'apparence surnaturelle qui peuplent ses projections occuperont à l'avenir un territoire plus étendu, contribuant à renforcer la puissance de conviction d'une telle représentation linéaire de l'histoire de la métropole. Leur apparition dans le paysage nocturne fera d'ailleurs écho à celle de *Connexions vivantes*, que nous savons d'ores et déjà programmée jusqu'en 2027.

Comme le révèle notamment la réussite du programme d'exportation des dispositifs ludiques et interactifs de Luminothérapie (PQDS, 2017b), le succès international des événements lumière et de la scénarisation de l'espace urbain par des illuminations monumentales ne se dément pas. Les caractéristiques du phénomène que nous avons identifiées dans la thèse au sujet de Montréal se retrouvent ainsi dans les pratiques et les discours d'autres villes. Nous croyons, par exemple, que l'approche des lumières urbaines développée par Lyon pourrait bien se prêter à une analyse articulée autour de la fantasmagorie. Cela conduirait à traiter de l'importance accordée dans le deuxième plan lumière lyonnais (Ville de Lyon, 2005) à l'éclairage de tous les quartiers, toutes les voies de circulation, tous les ponts et tous les espaces publics en terme d'environnement plus ou moins total, à insister sur le déni du conflit qui structure le récit de légitimité des illuminations du 8 décembre et de leur mutation ultérieure en la Fête des Lumières et, enfin, à souligner la réification de la technique qui transparaît dans la promotion que font les services municipaux et l'office du tourisme de Lyon des statuts de ville lumière et de ville intelligente. Si la fantasmagorie a le potentiel d'offrir une compréhension originale de ce cas emblématique de mise en œuvre du *branding* de « ville lumière », nous espérons cependant avoir démontré sa pertinence pour l'étude de villes de tailles et de renommées variées où se ressent une influence de l'urbanisme lumière.

À ce sujet, LUCI poursuit toujours son travail de promotion de la jeune discipline. À l'occasion de son 15^e anniversaire, l'organisme a adopté un nouveau plan stratégique pour les dix années à venir (LUCI, 2017) où la présentation du rôle joué par l'éclairage urbain dans la vitalité des villes reconduit les leurres et les promesses de la fantasmagorie. En effet, dans l'affirmation qu'une mise en lumière sensible et technologiquement efficiente du territoire d'une municipalité encourage la cohésion sociale en favorisant les interactions entre les citoyens, quel que soit leur « âge, origine ethnique, genre, religion, niveau de revenus, etc.¹⁴¹ » (LUCI, 2017 : 22), nous percevons encore une fois en filigrane tant la volonté d'exercer une forme de contrôle sur les ambiances urbaines que le mirage d'un vivre-ensemble pacifié, ainsi qu'une confiance inconditionnelle envers la technique. Le plan stratégique réitère par ailleurs l'évidence que l'éclairage urbain peut stimuler le tourisme et contribuer à l'élaboration d'une image de marque forte, pour ainsi se positionner comme un moteur de prospérité économique. (LUCI, 2017) Selon la perspective proposée par ce document, le pouvoir magique de la lumière semble ne connaître pratiquement aucune limite.

La mystification n'est toutefois pas unique à la lumière. Comme nous l'avons souligné dans le troisième chapitre, la conclusion de l'Exposé de 1939 affirme que l'éclat de la fantasmagorie n'épargne plus aucune sphère de l'expérience moderne, pas même l'activité intellectuelle. (Benjamin, 2009) Loin de signifier la mort de la pensée critique, ce constat amène plutôt à considérer, suivant l'analyse que fait Cohen (1989) du cycle parisien de Benjamin, la possibilité de mettre en cause l'illusion politique ou économique, sans pour autant glorifier une impossible réflexion entièrement rationnelle. Nous devons donc reconnaître que notre recherche comporte sa part d'effets de conviction, bien que nous ayons tenté de demeurer fidèle aux enseignements de notre terrain, aux illuminations que nous avons pu observer à Montréal, ainsi qu'à leur présentation par leurs créateurs et leurs promoteurs,

¹⁴¹ Notre traduction : « age, ethnicity, gender, religion, level of income, etc. »

rencontrés afin de mieux comprendre leur démarche. Ayant traité nos études de cas comme une inscription dans la matérialité de la ville d'un récit dont Montréal serait la vedette, il nous faut, de surcroît, rappeler l'ouverture à l'interprétation inhérente à toute histoire. (Poletta, 2006) La présente thèse offre une lecture de l'esthétisation des espaces publics urbains par la lumière comme la manifestation d'une représentation fantasmée de la société plutôt qu'un réenchancement véritable de l'expérience urbaine, mais d'autres interprétations pourraient tout à fait être extraites du même matériau.

Il nous semble néanmoins que nos analyses du plan lumière du QDS, de *Cité Mémoire* et de *Connexions vivantes* ont permis d'illustrer la façon dont la mise en lumière des paysages urbains nocturnes peut contribuer au processus de marchandisation de la ville. En effet, les interventions lumineuses étudiées ont été investies dans les dernières années comme le relais de la « marque Montréal », constituant de la sorte une *vitrine* de l'offre singulière du lieu et un appel à sa consommation. Dans ce contexte, la prolifération de ces illuminations dans les quartiers centraux de la métropole apparaît comme un exemple éloquent de « corrélation expressive » entre l'économie et la culture. (Benjamin, 2009 : 476) Sous couvert d'insuffler de l'émerveillement dans le quotidien des citoyens, elles concourent aussi à la production d'un Montréal fantasmagorique.

Les images étincelantes des illuminations monumentales opèrent un renversement subtil, mais significatif en regard de l'emprise de l'économie sur la vie sociale. En tant que fantasmagories, elles substituent au rêve du dormeur la possibilité d'éprouver la sensation d'un rêve éveillé au cœur même de la nuit. Or, comme le souligne Crary (2014a), le sommeil demeure l'un des derniers moments de nos vies où l'on résiste à l'injonction permanente à la productivité et à la consommation.

Les innovations dans le domaine de l'éclairage artificiel ont régulièrement contribué à réduire la plage de temps accordée au repos. Par exemple, la fonction première de l'éclairage au gaz était d'augmenter le rendement des usines anglaises en permettant

que leurs opérations ne soient pas perturbées par la venue de l'obscurité. (Crary, 2014a; Schivelbusch, 1993 [1983]) Tant dans cette période de consolidation des modes de production industriels qu'au moment où les téléviseurs ont pénétré dans les foyers, Crary (2014a : 91) relève qu'il y a un rapport entre « un déploiement de nouvelles sources de lumière et une construction sociale du temps. » Chacune à leur manière, ces sources lumineuses inédites ont conduit à la mise en œuvre d'un régime « 24h/24 » et ont contribué à la « colonisation de la nuit ». (Gwiazdzinski, 2005; Melbin, 1987 et 2017 [1978]) Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la nuit a longtemps été associée à des imaginaires négatifs, comme la criminalité ou l'immoralité, mais elle est désormais réinvestie comme un temps de loisir accessible à tous. L'offre de divertissement nocturne d'une localité a intégré les critères de la qualité de vie, en plus d'être considérée comme un aimant pour le tourisme. Les projections architecturales et autres installations flamboyantes encouragent ainsi la consommation du lieu sur une période quotidienne plus longue et, ce faisant, participent à un régime temporel et spatial qui favorise la circulation quasi interrompue des capitaux. Comme celles qui les ont précédés, les fantasmagories du XXI^e siècle opèrent une transfiguration de la réalité sensible; par leur éclat elles confèrent à la marchandisation de la ville les airs d'un conte de fées.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, THEODOR W. (1993 [1966]). *Essai sur Wagner*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Linderberg, Paris : Gallimard.

ADORNO, THEODOR W. et WALTER BENJAMIN (2002). *Correspondance : Adorno-Benjamin (1928-1940)*. trad. de l'allemand par Philippe Ivernel d'après l'édition établie par Henri Lonotz, Paris : La fabrique.

ALVAREZ SAINZ, MARÍA (2012). « (Re)Building an Image for a City: Is A Landmark Enough? Bilbao and the Guggenheim Museum, 10 Years Together », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 42, n° 1, p. 100-132.

ALVES, TERESA (2007). « Art, Light and Landscape: New Agendas for Urban Development », *European Planning Studies*, vol. 15, n° 9, p. 1247-1260.

ANCTIL, PIERRE (2002). *Saint-Laurent : la Main de Montréal*, Sillery : Septentrion.

ANDREOTTI, LIBERO et NADIR LAHIJI (2017). *The architecture of phantasmagoria: specters of the city*, New York : Routledge.

ARCHITECTURE-BÂTIMENT-CONSTRUCTION (1955). « Éclairage décoratif de l'Hôtel de Ville de Montréal », *Architecture-bâtiment-construction*, n° 116, p. 39.

ARENDT, HANNAH (2014 [1968]). *Walter benjamin : 1892-1940*. trad. de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris : Allia.

ARRONDISSEMENT DE VILLE-MARIE (2008). *Programme particulier d'urbanisme : Quartier des spectacles — secteur Place des Arts*, Montréal : Arrondissement de Ville-Marie.

ARRONDISSEMENT DE VILLE-MARIE (2013). *Programme particulier d'urbanisme : Quartier des spectacles — Pôle du Quartier latin*, Montréal : Arrondissement de Ville-Marie.

ARRONDISSEMENT DE VILLE-MARIE (2015). *Fiche de données socio-économiques du Vieux-Montréal*, Montréal : Arrondissement de Ville-Marie.

ARTIÈRES, PHILIPPE (2010). *Les enseignes lumineuses. Des écritures urbaines au XX^e siècle*, Montrouge : Bayard.

ATTOUR, AMEL et ALAIN RALLET (2014). « Le rôle des territoires dans le développement des systèmes trans-sectoriels d'innovation locaux : le cas des smart cities », *Innovations*, vol. 1, n° 43, p. 253-279.

BACHELARD, GASTON (2005 [1957]). *La poétique de l'espace*, Paris : PUF.

BACHELARD, GASTON (2011 [1960]). *La poétique de la rêverie*, Paris : PUF.

BACHELARD, GASTON (2015 [1961]). *La flamme d'une chandelle*, Paris : PUF.

BAILLARGEON, STÉPHANE (2017). « Montréal, chef de file international de l'éclairage artistique », *Le Devoir*, 25 mars 2017.

BARTHES, ROLAND (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, p. 1-27.

BARTHES, ROLAND (2014 [1957]). *Mythologies*, Paris : Seuil.

BAXANDALL, MICHAEL (1999 [1995]). *Ombres et lumières*, Paris : Gallimard.

BÉDARD, MARIO (2012). « Le projet de paysage ou l'opportunité d'un renouveau paradigmatique et identitaire grâce à un imaginaire fédérateur, instituant et heuristique », Mario Bédard, Jean-Pierre Augustin et Richard Desnoilles, *L'imaginaire géographique. Perspectives, pratiques et devenirs*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 43-56.

BÉLANGER, ANOUK (2005). « Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, p. 13-34.

BÉLANGER, ANOUK (2015). « Le projet du Quartier des spectacles à Montréal : Une mise en scène de la nouvelle économie culturelle? », Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance, *Arts et territoires à l'ère du développement durable : vers une nouvelle économie culturelle?*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 131-149.

BÉLANGER, HÉLÈNE (2014). « Revitalisation du faubourg Saint-Laurent (Montréal) : facteur de changement social? », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 58, n° 164, p. 277-292.

BÉLANGER, HÉLÈNE et SARA CAMERON (2016). « L'expérience d'habiter dans ou autour du Quartier des spectacles de Montréal », *Territoires urbains et mixité sociale*, n° 77, p. 126-147.

BELL, DANIEL (1973). *The Coming of Post-Industrial Society*, New York : Basic Books.

BENJAMIN, WALTER (1978 [1929]). « Paris, la ville dans le miroir », *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*. trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Lettres nouvelles, p. 303-308.

BENJAMIN, WALTER (1985). *Origine du drame baroque allemand*. trad. de l'allemand par Sibylle Muller d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedmann et Hermann Schweppenhäuser, avec la collaboration de Theodor W. Adorno et Gershom Sholem, Paris : Flammarion.

BENJAMIN, WALTER (1991 [1938?]). « Sur Scheerbart », *Écrits Français*, Paris : Gallimard, p. 321-330.

BENJAMIN, WALTER (2000 [1929]). « Le surréalisme, dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II*. trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris : Gallimard, p. 113-134.

BENJAMIN, WALTER (2000 [1939]). « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*. trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, p. 269-316.

BENJAMIN, WALTER (2000 [1940]). « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*. trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, Paris : Gallimard, p. 427-443.

BENJAMIN, WALTER (2002 [1938]). « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. trad. de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Payot et Rivages, p. 23-146.

BENJAMIN, WALTER (2009). *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*. trad. de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Cerf.

BENJAMIN, WALTER (2015 [1928]). *Rue à sens unique*. trad. de l'allemand par Anne Longuet Marx, Paris : Allia.

BERDET, MARC (2013). *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris : La Découverte.

BERDOULAY, VINCENT, INÀ CASTRO et PAULO C. DA COSTA GOMES (2001). « L'espace public entre mythe, imaginaire et culture », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 45, n° 126, p. 413-428.

BERDOULAY, VINCENT et PAULO C. DA COSTA GOMES (2010). « Image et espace public », *Géographie et cultures*, n° 73. En ligne : <https://gc.revues.org/1812> (consulté le 19 décembre 2016).

BERTHO-LAVENIR (2000). « Cathédrales de lumière », *Les cahiers de médiologie*, vol. 2, n° 10, p. 112-117.

BERTIN, SYLVAIN (2016). *Le paysage urbain nocturne : une dialectique du regard entre ombre et lumière*, Thèse de doctorat en aménagement, Montréal : Université de Montréal.

BERTIN, SYLVAIN et SYLVAIN PAQUETTE (2015). « Apprendre à regarder la ville dans l'obscurité : les "entre-deux" du paysage urbain nocturne », *Environnement Urbain*, vol. 9. Édition en ligne : <http://eue.revues.org/603> (consulté le 26 octobre 2016).

BILLE, MIKKEL, PETER BJERREGAARD et TIM FLOHR SØRENSEN (2015). « Staging atmospheres: Materiality, culture, and the texture of the in-between », *Emotion, Space and Society*, vol. 15, p. 31-38.

BLUMENBERG, HANS (2002 [1957]). « La lumière comme métaphore de la vérité », trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Martine Bouchier, *Lumières*, Paris : Ousia, p. 201-230.

BOUCHET, ANTOINE et MICHEL BOUIT (2010). « Les 20 ans du plan lumière lyonnais », *Villes et planification lumière*, Lyon : Association LUCI, p. 5-13.

BOURASSA, ANDRÉ-GILLES et JEAN-MARC LARRUE (1993). *Les nuits de la « Main »*. Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991), Montréal : VLB.

BRAUN, ERIK, MIHALIS KAVARATZIS et SEBASTIEN ZENKER (2013). « My City - My Brand: The Different Roles of Residents in Place Branding », *Journal of Place Management and Development*, vol. 6, n° 4, p. 18-28.

BUCK-MORSS, SUSAN (1983). « Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution », *New German Critique*, n° 29, p. 211-240.

BUCK-MORSS, SUSAN (1989). *The Dialectics of Seeing*, Cambridge : MIT Press.

BUCK-MORSS, SUSAN (2010). *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*. trad. de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris : Les Prairies ordinaires.

BUI, VÉRONIQUE (2008). « Le châte jaune des prostituées au XIX^e siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance? », *Fabula / Les colloques*, *Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation"*, En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document939.php> (consulté le 1er juin 2018).

CAILLOIS, ROGER (2008 [1951]). « Le pouvoir charismatique. Adolf Hitler comme idole », *Œuvres*, Paris : Gallimard, p. 315-334.

CAMPBELL, JAMES D. (2017). « Aventures dans la ville numérique : Montréal à la fine pointe de l'innovation », *ETC Média*, n° 111, p. 6-13.

CARDINAL, AURÈLE et MICHÈLE GAUTHIER (1999). *Aménagement urbain et esthétique de la lumière à Montréal*, Montréal : Groupe de recherche et de prospective sur les nouveaux territoires urbains, Institut national de la recherche scientifique.

CARTIER, JOHNNY (1998). *Lumières sur la ville*, Lyon : ALÉAS.

CASPARY, UTA (2009). « Digital Media as Ornament in Contemporary Architecture Facades: Its Historical Dimension », Scott McQuire, Meredith Martin et Sabine Niederer, *Urban Screens Reader*, Amsterdam : Institute of Network Cultures, p. 65-74.

CASTLE, TERRY (1988). « Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie », *Critical Inquiry*, vol. 15, n° 1, p. 26-61.

CASTONGUAY, MARTIN (2018). *Partenariat du Quartier des spectacles c. CS Design inc*, QCCS 3129.

CERTEAU, MICHEL DE (1990 [1980]). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard.

CERTU (2006). *L'éclairage, un levier dynamique dans les politiques urbaines*, Lyon : CERTU.

CHA, JONATHAN et ELEONORA DIAMANTI (2015). « En marge du Quartier des spectacles : tensivité et trajectoires opposées du Spectrum et du Café Cléopâtre », Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier, *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 29-66.

CHARLEBOIS, CATHERINE et PAUL-ANDRÉ LINTEAU (dir.) (2014). *Quartiers disparus : Red Light, Faubourg à m'lasse, Goose Village*. Montréal : Cardinal.

CHENEY-LIPPOLD, JOHN (2011). « A New Algorithmic Identity. Soft Biopolitics and the Modulation of Control », *Theory, Culture & Society*, vol. 28, n° 6, p. 164-181.

CHEVALIER, ANDRÉANNE (2018). « À qui appartient "Impulsion"? », *Le Devoir*, 20 avril 2018.

CITTON, YVES (2010). *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris : Amsterdam.

CITTON, YVES (2014). « Introduction », Yves Citton, *L'économie de l'attention*, Paris : La Découverte, p. 7-31.

COHEN, MARGARET (1989). « Walter Benjamin's Phantasmagoria », *New German Critique*, n° 48, p. 87-107.

COHEN, MARGARET (1993). *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*, Berkeley : University of California Press.

COHEN, MARGARET (2004). « Benjamin's phantasmagoria: the *Arcades Project* », David S. Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 199-220.

COLLECTIF (2017). « Un projet aux multiples retombées », *Le Devoir*, 17 mai 2017.

CORTEN, ISABELLE (2009). « La dimension sociale d'un événement lumière », Jean-Michel Deleuil, *Éclairer la ville autrement : innovations et expérimentations en éclairage public*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 257-270.

CRARY, JONATHAN (2014a). *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*. trad. de l'anglais par Grégoire Chamayou, Paris : Zones.

CRARY, JONATHAN (2014b). « Le capitalisme comme crise permanente de l'attention », Yves Citton, *L'économie de l'attention*, trad. de l'anglais par Stéphanie Roussel, Marie-Pier Sansregret et Paul Poncet, Paris : La Découverte, p. 33-54.

CRARY, JONATHAN (2016 [1989]). « Postface. Spectacle, attention, contre-mémoire », *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. de l'anglais par Frédéric Maurin, Bellevaux : Éditions Dehors, p. 217-231.

CULTURE MONTRÉAL (2017). *Montréal, capitale mondiale de l'art et de la créativité numériques. Déclaration*, Montréal : Commission Montréal numérique de Culture Montréal.

DA COSTA GOMES, PAULO C. et THÉO FORT-JACQUES (2010). « Spatialité et portée politique d'une mise en scène. Le cas des tentes rouges au long du canal Saint-Martin », *Géographie et cultures*, n° 73. En ligne : <https://gc.revues.org/1812> (consulté le 19 décembre 2016).

DAVIS, MIKE (2006 [2000]). *City of Quartz : Los Angeles, capitale du futur*. trad. de l'anglais par Michel Dartevelle et Marc Saint-Upéry, Paris : La Découverte.

DEAKIN, MARK (2012). « Intelligent cities as smart providers: CoPs as organizations for developing integrated models of eGovernment Services », *Innovations*, vol. 25, n° 2, p. 115-135.

DEBORD, GUY (1992 [1967]). *La société du spectacle*, Paris : Éditions Gallimard.

DELEUIL, JEAN-MICHEL (dir.) (2009). *Éclairer la ville autrement : innovations et expérimentations en éclairage public*. Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes.

DELEUIL, JEAN-MICHEL (2010). « Des plans lumière aux politiques d'éclairage urbain », *Villes et planification lumière*, Lyon : Association LUCI, p. 53-56.

DELEUIL, JEAN-MICHEL et JEAN-YVES TOUSSAINT (2000). « De la sécurité à la publicité, l'art d'éclairer la ville », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 87, p. 52-58.

DELORT, PIERRE (2015). *Le big data*, Paris : PUF.

DENIS, JÉRÔME et DAVID PONTILLE (2010). « La ville connectée », *Annales des Mines — Réalités industrielles*, n° 4, p. 69-74.

DÉRIBÉRÉ, MAURICE et PAULETTE DÉRIBÉRÉ (1979). *Préhistoire et histoire de la lumière*, Paris : France-Empire.

DIAMANTI, ELEONORA (2014). « Formation et transformation de la place publique montréalaise », Will Straw, Annie Gérin et Anouk Bélanger, *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*, Montréal : Esse, p. 66-75.

DUGUAY, SYLVAIN (2010). « Les mille mots de l'image : les partitions scéniques de Michel Lemieux et Victor Pilon », *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 125-137.

DUGUAY, SYLVAIN (2013). « Lumières incarnées : les personnages virtuels de Michel Lemieux et Victor Pilon », Renée Bourassa et Louise Poissant, *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 313-326.

DUJARDIN, PHILIPPE (2008). « "Lyon l'allumée". De l'illumination du 8 décembre à la Fête des Lumières, avatars d'un rituel urbain », Gilles Bertrand et Ilaria Taddei, *Le destin des rituels : faire corps dans l'espace urbain, Italie-France-Allemagne*, Rome : École française de Rome, p. 405-426.

DURAND, SÉBASTIEN (2011). *Le Storytelling : réenchantez votre communication!*, Paris : Dunod.

EDENSOR, TIM (2013). « The Gloomy City: Rethinking the Relationship between Light and Dark », *Urban Studies*, Special Issue, p. 1-17.

EDENSOR, TIM (2015). « Light design and atmosphere », *Visual Communication*, vol. 14, n° 3, p. 331-350.

EVANS, GRAEME (2003). « Hard-Branding the Cultural City - From Prado to Prada », *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 27, n° 2, p. 417-440.

EVANS, GRAEME (2005). « Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration », *Urban Studies*, vol. 42, n° 5-6, p. 959-983.

EVANS, GRAEME (2012). « Hold back the night: Nuit Blanche and all-night events in capital cities », *Current Issues in Tourism*, vol. 15, n° 1-2, p. 35-49.

EVENO, CLAUDE (2003). « Éloge de la turpitude », Ariella Masbouni et Frédérique de Gravelaine, *Penser la ville par la lumière*, Paris : Éditions de La Villette, p. 96-99.

FIORI, SANDRA (2000). « Réinvestir l'espace nocturne : les concepteurs lumière », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 87, p. 73-80.

GALLAN, BEN et CHRIS GIBSON (2011). « Commentary: New dawn or new dusk? Beyond the binary of day and night », *Environment and Planning A*, vol. 43, p. 2509-2515.

GARNIER, JEAN-PIERRE (2003). « L'aménagement urbain à l'heure sécuritaire. Un espace indéfendable », *Prétentaine*, n° 16-17, p. 107-124.

GARNIER, JEAN-PIERRE (2008). « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchante », *Espaces et sociétés*, n° 134, p. 67-81.

GÉLINAS DUQUETTE, JOËLLE (2017). *Ce que dit la « ville intelligente » sur la démocratie : analyse discursive de la « ville intelligente et numérique » de Montréal*, mémoire de maîtrise en communication, Montréal : Université du Québec à Montréal.

GERBER, WILFRID, JEAN-CHRISTOPHE PIC et ALINA VOICU (2013). *Le storytelling pas à pas*, Paris : Vuibert pratique.

GIBSON, TIMOTHY A. (2005). « La ville et le "spectacle" : commentaires sur l'utilisation du "Spectacle" dans la sociologie urbaine contemporaine », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, p. 171-195.

GIFFENGER, RUDOLF et coll. (2007). *Smart cities - Ranking of European medium-sized cities*, Vienne : Centre of Regional Science. En ligne : <http://www.smart-cities.eu>.

GIRARD, MARIO (2016a). « Cité Mémoire : le Vieux-Montréal prend vie », *La Presse*, 18 mai 2016.

GIRARD, MARIO (2016b). « Les bijoux d'une ville », *La Presse+*, 13 août 2016.

GIROUX, DALIE (2017). *Habiter les ruines; qu'est-ce qu'une tradition?*, 25 mars 2017, En ligne : <https://collectifstasis.bandcamp.com/track/habiter-les-ruines-quest-ce-quune-tradition-partie-1> (consulté le 23 juillet 2018).

GIROUX, ÉRIC (2010). « Le pont Jacques-Cartier », *Histoire Québec*, vol. 16, n° 2, p. 15-19.

GREENFIELD, ADAM (2013). *Against the Smart City*, New York : Do Publications.

GROUPE DE TRAVAIL SUR MONTRÉAL ET SA RÉGION (1993). *Montréal une ville-région*, rapport commandé par le ministre des Affaires municipales, Montréal : Groupe de travail sur Montréal et sa région.

GUILHOT, ALAIN (2007). *Light is Life*, s.l. : Les chemins de la lumière.

GUNNING, TOM (2003). « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion. Pour une culture optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, p. 67-89.

GUYOT, EDMOND-GILLES (1786). *Nouvelles récréations physiques et mathématiques. Tome 2*, 3^e édition, Paris : Gueffier.

GWIAZDZINSKI, LUC (2005). *La nuit, dernière frontière de la ville*, La Tour d'Aigues : L'Aube.

GYULAI, LINDA (2015). « Lighting up the Jacques-Cartier Bridge: sound investment or overprice vanity project? », *The Gazette*, 12 novembre 2015.

HAAG BLETTER, ROSEMARIE (1981). « The Interpretation of the Glass Dream - Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 40, n° 1, p. 20-43.

HARVEY, DAVID (2012). *Paris, capitale de la modernité*. trad. de l'anglais coordonnée par Matthieu Giroud, Paris : Les Prairies ordinaires.

HENNION, ANTOINE (2007 [1993]). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié.

HOGUE, CLARENCE, ANDRÉ BOLDUC et DANIEL LAROUCHE (1979). *Québec, un siècle d'électricité*, Montréal : Libre Expression.

ISAAC, JOSEPH (1992). « L'espace public comme lieu de l'action », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, p. 211-217.

JACOBS, JANE (1961). *The Death and Life of Great American Cities*, New York : Vintage Books.

JULIER, GUY (2005). « Urban Designscapes and the Production of Aesthetic Consent », *Urban Studies*, vol. 42, n° 5-6, p. 869-887.

KAVARATZIS, MIHALIS et GREG ASHWORTH (2015). « Hijacking Culture: The Disconnection Between Place Culture and Place Brands », *TPR: Town Planning Review*, vol. 86, n° 2, p. 155-76.

KAVARATZIS, MIHALIS et MARY JO HATCH (2013). « The dynamics of place brands: An identity-based approach to place branding theory », *Marketing Theory*, vol. 13, n° 1, p. 69-86.

KITCHIN, ROB (2014). « The real-time city? Big data and smart urbanism », *GeoJournal*, n° 79, p. 1-14.

KITCHIN, ROB (2015). « Making sense of smart cities: addressing present shortcomings », *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, n° 8, p. 131-136.

KITTLER, FRIEDRICH (2006). « A Short History of the Spotlight », Peter Weibel et Gregor Jansen, *Light art from artificial light: light as a medium in 20th and 21st century art*, Ostfildern, Deutschland : Hatje Cantz, p. 76-83.

KOROLA, KATERINA (2014). « Probing Light: Projection Mapping, Architectural Surface, and the Politics of Luminous Abstraction », *Intermédialités*, n° 24-25.

KOURTIT, KARIMA, PETER NIJKAMP et DANIEL ARRIBAS (2012). « Smart cities in perspective - a comparative European study by means of self-organizing maps », *Innovations*, vol. 25, n° 2, p. 229-246.

KUNTZ, DAMIEN (2011). « Étonner pour séduire : l'électricité dans les grandes expositions du XIX^e siècle », *Annales historiques de l'électricité*, vol. 1, n° 9, p. 81-105.

KUTLU, RANA et BANU MANAV (2013). « Lighting Scheme as a Design Tool in Urban Identity: A Case Study at Bosphorus Region in Istanbul », *World Applied Sciences Journal*, vol. 23, n° 1, p. 81-87.

LA VITRINE (2013). *Communiqué de presse. Rallumons le red light! Osez-vous?*, Montréal : La Vitrine culturelle de Montréal.

LABRECQUE, ANNIE-CLAUDE et DANY FOUGÈRE (2012). « L'économie montréalaise au XIX^e siècle », Dany Fougère, *Histoire de Montréal et de sa région. Tome 1. Des origines à 1930*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 485-534.

LANHAM, RICHARD A. (2006). *The Economics of Attention. Style and Substance in the Age of Information*, Chicago : University of Chicago Press.

LAPERRIÈRE, ANNE (2010). « L'observation directe », Benoît Gauthier, *Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données*, 5^e édition, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 311-336.

LAPERRIÈRE, HÉLÈNE et DANIEL LATOUCHE (1996). *Montréal, métropole culturelle du Québec : des actions à entreprendre*, Montréal : Groupe de recherche et de prospective sur les nouveaux territoires urbains, Institut national de la recherche scientifique.

LAPOINTE, MATHIEU (2014). *Nettoyer Montréal : les campagnes de moralité publique, 1940-1954*, Montréal : Septentrion.

LAPOINTE, MATHIEU (2015). « "Beaucoup trop Chicago" : la campagne de moralité publique montréalaise dans ses contextes internationaux », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 24, n° 1, p. 20-29.

LAROUCHE, DANIEL (1991). « Au Québec, l'hiver est électrique », *Cap-aux-Diamants*, n° 24, p. 18-21.

LATOUCHE, DANIEL (1998). *Capitales et métropoles dans le nouvel environnement culturel et artistique : le cas de Montréal, Québec et Strasbourg*, Montréal : Groupe de recherche et de prospective sur les nouveaux territoires urbains, Institut national de la recherche scientifique.

LE BEL, PIERRE-MATHIEU (2011). « Choc des mémoires collectives et espaces thématiques dans ce qui reste du Red Light montréalais », *Globe*, vol. 14, n° 1, p. 197-213.

LE CORBUSIER (1957). *La Charte d'Athènes*, Paris : Minuit.

LEFEBVRE, HENRI (2000 [1974]). *La production de l'espace*, Paris : Anthropos.

LEFEBVRE, HENRI (2009 [1968]). *Le droit à la ville*, Paris : Anthropos.

LELIÈVRE, FRANCINE (1999). *Montréal, par ponts et traverses*, Montréal : Nota Bene, Pointe-à-Callière Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal.

LÉVESQUE, ANDRÉE (1989). « Éteindre le Red Light : Les réformateurs et la prostitution à Montréal entre 1865 et 1925 », *Urban History Review*, vol. 17, n° 3, p. 191-201.

LEY ROFF, SARAH (2004). « Benjamin and psychoanalysis », David S. Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 199-220.

LINTEAU, PAUL-ANDRÉ (2007). *Brève histoire de Montréal*, 2^e édition, Montréal : Boréal.

LINTEAU, PAUL-ANDRÉ (2014). « Des milieux de vie animés dans une ville en transformation rapide », Catherine Charlebois et Paul-André Linteau, *Quartiers disparus : Red Light, Faubourg à m'lasse, Goose Village*. Montréal : Cardinal, p. 40-43.

LISTER, MARTIN (1698). *A journey to Paris in the year 1698*, Londres : Jacob Tonson.

LOHR, STEVE (2015). *Data-ism*, New York : Harper Collins.

LOOS, ADOLF (2003 [1908]). *Ornement et crime*. trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris : Rivages.

LUCI (2011). *Les dimensions sociales de la lumière*, Lyon : Commission stratégies urbaines de LUCI.

LUCI (2012). *Light as a tool for tourism development*, Paris : Atout France.

LUCI (2017). *LUCI Strategic Plan 2017-2017. Sustainable urban lighting for better quality of life in cities*, Lyon : LUCI.

LUCI (n.d.). *Charte LUCI de l'Éclairage Urbain. Pour un développement durable de l'éclairage*, Lyon : Lighting Urban Community International.

LUKA, NIK et coll. (2015). « Pour un urbanisme des possibles dans le Quartier des spectacles », Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier, *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 185-201.

LUKÀCS, GEORG (1960 [1923]). *Histoire et conscience de classe*. trad. de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris : Minuit.

LUSSIER, LAURENT (2015). « Transformer Montréal à l'ère du Quartier des spectacles », Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier, *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 203-214.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Minuit.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1986). *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée.

MAIRIE DE LYON (2014). *Lyon Citoyen*, n° 132, décembre 2014.

MAIRIE DE LYON (2017). *Lyon Citoyen*, n° 160, novembre 2017.

MANNONI, LAURENT (1994). *Le grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris : Nathan.

MARSAN, JEAN-CLAUDE (2016). *Montréal en évolution. Quatre siècles d'architecture et d'aménagement*, 4^e édition, Québec : Presses de l'Université du Québec.

MARX, KARL (2009 [1867]). *Le capital*. trad. de l'allemand par Étienne Balibar et coll., Paris : PUF.

MARZLOFF, BRUNO (2009). *Le 5^e écran : Les médias urbains dans la ville 2.0*, Limoges : Fyp.

MASBOUNGI, ARIELLA et FRÉDÉRIQUE DE GRAVELAINE (2003). *Penser la ville par la lumière*, Paris : La Villette.

MASSICOTTE, DANIEL (1999). « Dynamique de croissance et de changement à Montréal de 1792 à 1819 : le passage de la ville préindustrielle à la ville industrielle », *Urban History Review*, vol. 28, n° 1, p. 14-30.

MASSOL, LAURENT (2015). *Les LED pour l'éclairage. Fonctionnement et performances, critères de choix et mise en œuvre*, 2e édition, Paris : Dunod.

MAURIN, FRÉDÉRIC (2003). « Sans support ni surface? Les images émancipées de 4D Art », *Jeu*, n° 108, p. 106-111.

MAUSS, MARCEL et HENRI HUBERT (2013 [1902]). « Esquisse d'une théorie générale de la magie », Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, 13^e édition, Paris : PUF, p. 3-141.

MCQUIRE, SCOTT (2009). « Rethinking media events: large screens, public space broadcasting and beyond », *New Media Society*, vol. 12, n° 4, p. 567-582.

MCQUIRE, SCOTT, MEREDITH MARTIN et SABINE NIEDERER (dir.) (2009). *Urban Screens Reader*. Amsterdam : Institute of Network Cultures.

MELBIN, MURRAY (1987). *Night as Frontier. Colonizing the World After Dark*, New York : Free Press.

MELBIN, MURRAY (2017 [1978]). « Night as frontier », Sara Casella-Colombeau, Pedro Lemebel et Fernanda Carvajal, *Politiques de la nuit*, Paris : L'Harmattan, p. 29-59.

MICHAUD, YVES (2003). *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris : Hachette Littératures.

MILNER, MAX (1982). *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris : PUF.

MITCHELL, THOMAS W. J. (2009 [1986]). *Iconologie : image, texte, idéologie*. trad. de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris : Les Prairies ordinaires.

MOLTENI, A (1881). *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection : lanternes magiques, fantasmagories, polyoramas, appareils pour l'enseignement fabriqués*, Paris : 44 Rue du Château-d'Eau.

MONTRÉAL EN HISTOIRES (2015). *Communiqué de presse. Devenez l'un des cent visages qui incarnent Montréal*, Montréal : Montréal en Histoires, 27 juillet 2015.

MONTRÉAL EN HISTOIRES (2017). *Communiqué de presse. Le grand tableau Cité Mémoire et trois nouvelles fresques dévoilés dans le cadre des festivités du 375^e anniversaire de Montréal*, Montréal : Montréal en Histoires, 23 mai 2017.

MOREL, GILLES et COLETTE PROULX (2004). « Idées brillantes pour le Vieux-Montréal », *Continuité*, n° 13, p. 32-35.

MOSSER, SOPHIE (2005). « Les configurations lumineuses de la ville la nuit : quelle construction sociale ? », *Espaces et sociétés*, n° 122, p. 167-186.

MOSSER, SOPHIE (2007). « Éclairage et sécurité en ville : l'état des savoirs », *Déviance et Société*, vol. 31, n° 1, p. 77-100.

MOULIDARS, TH. DE (1888). *Grande encyclopédie méthodique universelle, illustrée, des jeux et des divertissements de l'esprit et du corps*, Paris : Librairie illustrée.

NARBONI, ROGER (1995). *La lumière urbaine, éclairer les espaces publics*, Paris : Le Moniteur.

NARBONI, ROGER (2003). « Brève histoire de l'urbanisme lumière », Ariella Masbouni et Frédérique de Gravelaine, *Penser la ville par la lumière*, Paris : La Villette, p. 17-23.

NARBONI, ROGER (2006). *Lumière et ambiances : concevoir des éclairages pour l'architecture et la ville*, Paris : Le Moniteur.

NARBONI, ROGER (2012). *Les éclairages des villes : vers un urbanisme nocturne*, Paris : Infolio.

NÉRON-DÉJEAN, CLAIRE (2011). *Montréal au bout de la nuit. Diagnostic exploratoire de la vie urbaine nocturne et de l'économie de la nuit du Faubourg Saint-Laurent*, Montréal : Corporation de développement urbain du Faubourg Saint-Laurent.

NÉRON-DÉJEAN, CLAIRE (2015). « L'imaginaire nocturne des résidants du Quartier des spectacles », Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier, *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 95-115.

NEUMANN, DIETRICH (2002a). « "Architecture of the Night" in the U.S.A », Dietrich Neumann, *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, Munich : Prestel Verlag, p. 54-64.

NEUMANN, DIETRICH (2002b). « *Lichtarchitektur* and the Avant-Garde », Dietrich Neumann, *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, Munich : Prestel Verlag, p. 36-51.

NEUMANN, DIETRICH (2002c). « Architectural Illumination before the Twentieth Century », Dietrich Neumann, *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, Munich : Prestel Verlag, p. 8-15.

NEWMAN, OSCAR (1972). *Defensible Space. Crime Prevention through Urban Design*, New York : MacMillan.

NEYRAT, FRÉDÉRIC (2012). « L'imagination crépusculaire. Fictions, mythes et hallucinations », *Multitudes*, n° 48, p. 135-144.

NOPPEN, LUC et LUCIE K. MORISSETTE (2004). « Le touriste et l'urbaniste (deuxième partie) », *Téoros*, vol. 23, n° 3, p. 65-69.

NYE, DAVID E. (1991 [1990]). *Electrifying America: Social meanings of new technology, 1880-1940*, Cambridge : MIT Press.

NYE, DAVID E. (1994). *American Technological Sublime*, Cambridge : MIT Press.

NYE, DAVID E. (2010). *When the Lights Went Out: A History of Blackouts in America*, Cambridge, MA : MIT Press.

OECHSLIN, WERNER (2002). « Light Architecture: A New Term's Genesis », Dietrich Neumann, *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, Munich : Prestel Verlag, p. 28-34.

PAQUET, SUZANNE (2012). « Pratiques et imaginaires urbains : La ville, ses représentations et ses espaces de représentation », Mario Bédard, Jean-Pierre Augustin et Richard Desnoilles, *L'imaginaire géographique. Perspectives, pratiques et devenir*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 207-219.

PAQUET, SUZANNE (2013). « Voyages des images. Photographies, imaginaires géographiques et production paysagère », Suzanne Paquet et Guy Mercier, *Le paysage, entre art et politique*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 105-125.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2006a). *Concept d'identité : développement de l'image du quartier, iconographie et signalétique*, compte rendu du workshop professionnel tenu du 14 au 18 février 2005, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2006b). *Communiqué de presse. Projet pilote de plan lumière du Quartier des spectacles : un succès d'innovation et de création*, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles, 26 juillet 2006.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2011a). *Dossier de presse. Le Quartier des spectacles : foyer du Montréal culturel*, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2011b). *Communiqué de presse. Deux nouvelles réalisations avec vidéoprojections témoignent de l'immense potentiel créatif du Parcours lumière du Quartier des spectacles*, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles, 8 décembre 2011.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2013). « Parcours lumière : l'éclairage comme vecteur d'identité », En ligne : <https://www.quartierdesspectacles.com/fr/blogue/258/parcours-lumiere-leclairage-comme-vecteur-didentite#> (consulté le 8 février 2018).

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2016). *Le Laboratoire numérique urbain*, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2017a). *Dossier de presse. Luminothérapie*, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2017b). *Communiqué de presse. Six œuvres du partenariat ont voyagé dans 20 villes en un an*, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles, 30 novembre 2017.

PARTENARIAT DU QUARTIER DES SPECTACLES (2018). *Le Partenariat du Quartier des spectacles et Quays Culture à Manchester annoncent une première collaboration pour la production d'une œuvre interactive numérique*, Montréal : Partenariat du Quartier des spectacles, 20 août 2018.

PASTOUREAU, MICHEL (2016). *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris : Seuil.

PASTOUREAU, MICHEL et DOMINIQUE SIMONNET (2005). *Le petit livre des couleurs*, Paris : Panama.

PERROT, EDWIGE (2013). « Le performeur virtuel : parcours dans l'œuvre de 4D Art par Michel Lemieux », Renée Bourassa et Louise Poissant, *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 327-338.

PICON, ANTOINE (2009). « Ville numérique, ville événement », *Flux*, n° 78, p. 17-23.

PIGNARRE, PHILIPPE et ISABELLE STENGERS (2007 [2005]). *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris : La Découverte.

PINTAL, LORRAINE (2009). *Mémoire du Théâtre du Nouveau Monde, à l'occasion de la consultation publique portant sur le projet du Quadrilatère Saint-Laurent*, Montréal : Mémoire déposé à l'Office de consultation publique de Montréal.

PLASSE, FRANK (2011). *Storytelling. Enjeux, méthodes et cas pratiques de communication narrative*, Voiron : Territorial.

PLATON (2004). *La République*, Paris : Flammarion.

POIRIER, JOSIANNE (2011). *Quartier culturel et communauté artistique locale : les artistes montréalais face au Quartier des spectacles*, mémoire de maîtrise en études urbaines, Montréal : Institut national de la recherche scientifique.

POIRIER, JOSIANNE (2015). « "Tu ne peux pas te promener avec des feuilles de plywood pendant le Festival de Jazz." La place de la création au centre-ville de Montréal », Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier, *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 77-93.

POIRIER, JOSIANNE (2017). « Les œuvres d'art public spectaculaires et la réappropriation de l'espace urbain : deux études de cas montréalais », Olivier Lazzaroti, Guy Mercier et Suzanne Paquet, *La part artistique de l'habiter : perspectives contemporaines*, Paris : L'Harmattan, p. 157-171.

POISSANT, LOUISE et PIERRE TREMBLAY (dir.) (2008). *Prolifération des écrans/of screens*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

POLLETTA, FRANCESCA (2006). *It Was Like a Fever: Storytelling in Protest and Politics*, Chicago : University of Chicago Press.

PONT JACQUES CARTIER ET CHAMPLAIN INCORPORÉE (2016). *Fiche d'information. Mise en lumière du pont Jacques-Cartier*, Montréal : Pont Jacques Cartier et Champlain Incorporée, 9 septembre 2016.

PONT JACQUES CARTIER ET CHAMPLAIN INCORPORÉE (2017). *Communiqué de presse. Reprise du spectacle inaugural de l'illumination du pont Jacques-Cartier*, Montréal : Pont Jacques Cartier et Champlain Incorporée, 12 juin 2017.

POSCA, JULIA (2018). *Portrait des inégalités socioéconomiques touchant les Autochtones au Québec*, Montréal : Institut de recherche et d'informations socioéconomiques. En ligne : <https://iris-recherche.qc.ca/publications/inegalites-autochtones> (consulté le 23 juillet 2018).

QUINTAS, EVA (2016). *Comprendre et valoriser l'écosystème montréalais de la créativité numérique : un levier pour le développement local et le rayonnement international de la métropole*, Montréal : Printemps numérique.

RADIO-CANADA (2017). « Lancement des festivités du 375^e : le pont Jacques-Cartier tout en lumière », *ici Radio-Canada.ca*, 17 mai 2017. En ligne : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1034217/lancement-celebrations-375e-montreal-programmation>, consulté le 11 avril 2018.

RANCIÈRE, JACQUES (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris : La fabrique.

RENOUE, MARIE (2009). « *Lux et lumina* », Charlotte Beaufort, *La lumière dans l'art depuis 1950*, Pau : Presses Universitaires de Pau Aquitaine, p. 145-156.

REVAULT D'ALLONNES, OLIVIER (2000). « Les obscures évidences de la lumière », *Revue d'esthétique*, n° 37, p. 7-17.

ROBERT, PAUL (2003). *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert.

ROBERTSON, ÉTIENNE-GASPARD (1800). *Fantasmagorie de Robertson. Programme*, Paris : Chez l'auteur.

ROBERTSON, ÉTIENNE-GASPARD (1831). *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson. Tome 1*, Paris : Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz.

ROGER, JACQUES (1968). « La lumière et les lumières », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 20, p. 167-177.

ROUVROY, ANTOINETTE (2016). *Des données et des hommes. Droits et libertés fondamentaux dans un monde de données massives*, Strasbourg : Direction Générale Droits de l'Homme et État de droit, Conseil de l'Europe.

ROUVROY, ANTOINETTE et THOMAS BERNIS (2013). « Gouvernamentalité algorithmique et perspective d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation? », *Réseaux*, vol. 1, n° 177, p. 163-196.

ROUVROY, ANTOINETTE et BERNARD STIEGLER (2015). « Le régime de vérité numérique », *Socio*, vol. 4, p. 113-139.

ROY, SIMON N. (2010). « L'étude de cas », Benoît Gauthier, *Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données*, 5^e édition, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 199-225.

SABATIER, M. (1830). *Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche*, Paris : Gagniard.

SALMON, CHRISTIAN (2008 [2007]). *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte.

SASSEN, SASKIA (2001). *The Global City: New York, London, Tokyo*, 2^e édition, Princeton, Oxford : Princeton University Press.

SASSEN, SASKIA (2009). « Reading the City in a Global Digital Age », Scott McQuire, Meredith Martin et Sabine Niederer, *Urban Screens Reader*, Amsterdam : Institute of Network Cultures, p. 29-44.

SAVOIE-ZAJC, LORRAINE (2010). « L'entrevue semi-dirigée », Benoît Gauthier, *Recherche sociale. De la problématique à la collecte de données*, 5^e édition, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 337-360.

SCHEERBART, PAUL (2015 [1914]). *Architecture de verre*. trad. de l'allemand par Christophe Marchand-Kiss, Paris : Éditions B-2.

SCHIVELBUSCH, WOLFGANG (1993 [1983]). *La nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*. trad. de l'allemand par Anne Weber, Paris : Gallimard.

SÉNÉCAL, GILLES (1997). « Les récits du déclin et de la relance de Montréal face aux défis de l'aménagement urbain », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 41, n° 114, p. 381-391.

SGARD, ANNE (1999). « Qu'est-ce qu'un paysage identitaire? », Valence : La passe du vent. En ligne : halshs-00270702 (consulté le 9 février 2017).

SKLAIR, LESLIE (2006). « Iconic architecture and capitalist globalization », *City*, vol. 10, n° 1, p. 21-47.

SKLAIR, LESLIE (2017). *The Icon Project. Architecture, Cities, and Capitalist Globalization*, New York : Oxford University Press.

SLAVID, RUTH (2015). « Lighting master plans, defining the future », *Cities & Lighting. The LUCI network magazine*, n° 3, novembre 2015, p. 14-19.

SLOTERDIJK, PETER (2006). « The Open Clearing and Illumination. Remarks on Metaphysics, Mysticism and the Politics of Light », Peter Weibel et Gregor Jansen, *Light art from artificial light: light as medium in 20th and 21st century art*, Ostfildern, Deutschland : Hatje Cantz, p. 44-55.

SØRENSEN, TIM FLOHR (2015). « More than a feeling : Towards an archaeology of atmosphere », *Emotion, Space and Society*, vol. 15, p. 64-73.

SPEER, ALBERT (1970). *Inside the Third Reich: Memoirs by Albert Speer*, New York : Simon & Schuster.

SPINOZA (1993 [1964]). *L'Éthique*. Livre III. trad. du latin par Roland Caillois, Paris : Gallimard.

STERN, RUDI (1979). *Let There Be Neon*, New York : Harry N. Abrams.

STEWART, ALAN M. (2004). « La ville fortifiée construite et reconstruite, 1685-1800 », Gilles Lauzon et Madeleine Forget, *L'histoire du Vieux-Montréal à travers son patrimoine*, Sainte-Foy : Les publications du Québec, p. 65-105.

STIERINGER, LUTHER (1901). « The Evolution of Exposition Lighting », *Western Electrician*, vol. 29, n° 12, p. 187+.

TANIZAKI, JUNICHIRO (2011 [1933]). *Éloge de l'ombre*. trad. du japonais par René Sieffert, Lagrasse : Verdier.

TASSIN, ÉTIENNE (2008). « Espace commun ou espace public? », Éric Dacheux, *L'espace public*, Paris : CNRS, p. 113-134.

THIBERT, JOËL (2015). « Une autobiographie (incomplète) du Quartier des spectacles », Simon Harel, Joël Thibert et Laurent Lussier, *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 1-27.

TIEDEMANN, ROLF (2009). « Introduction », Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*. trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Cerf, p. 11-32.

TOURISME MONTRÉAL (2014). *Développement du tourisme culturel à Montréal. Stratégies et actions. 2014-2017*, Montréal : Tourisme Montréal.

TREMBLAY, MATHIEU (2011). *Cartographie des lieux reliés à l'industrie du sexe dans la région de Montréal*, Montréal : Concertation des luttes contre l'exploitation sexuelle et Laboratoire d'analyse spatiale et d'économie régionale.

TREMBLAY, SYLVIE (1997). « Le plan lumière », *Continuité*, n° 72, p. 42.

VAN DIJCK, JOSE (2014). « Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology », *Big Data Surveillance*, vol. 12, n° 2, p. 117-208.

VANOLO, ALBERTO (2014). « Smartmentality: The Smart City as Disciplinary Strategy », *Urban Studies*, vol. 51, n° 5, p. 883-898.

VIAU, ROLAND (2012a). « L'esprit des lieux : Montréal avant Cartier », Dany Fougère, *Histoire de Montréal et de sa région. Tome 1. Des origines à 1930*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 41-69.

VIAU, ROLAND (2012b). « Sur les décombres d'Hochelaga, 1535-1650 », Dany Fougère, *Histoire de Montréal et de sa région. Tome 1. Des origines à 1930*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 71-103.

VILLE DE LYON (2005). *Le nouveau Plan Lumière*, Lyon : Ville de Lyon.

VILLE DE LYON (2014). *Dossier de presse. Fête des Lumières. 5-8 décembre 2014*, Lyon : Ville de Lyon.

VILLE DE MONTRÉAL (1989). *Éclairer Montréal : politique d'éclairage intégré à l'aménagement du domaine public, modalités d'application*, Montréal : Service de l'habitation et du développement urbain et trois autres services municipaux.

VILLE DE MONTRÉAL (1996). *Opération lumière du Vieux-Montréal*, Montréal : Ville de Montréal, gouvernement du Québec, Groupe Cardinal Hardy.

VILLE DE MONTRÉAL (2005). *Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015*, Montréal : Ville de Montréal.

VILLE DE MONTRÉAL (2014). *Montréal, ville intelligente et numérique. Stratégie montréalaise 2014-2017*, Montréal : Ville de Montréal.

VILLE DE MONTRÉAL (2015). *Montréal, ville intelligente et numérique. Plan d'action 2015-2017*, Montréal : Ville de Montréal.

VILLE DE MONTRÉAL (2016). *Politique de données ouvertes*, Montréal : Ville de Montréal.

VILLE DE MONTRÉAL (2017a). *Montréal, métropole culturelle : Conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique et de la diversité. Politique de développement culturel 2017-2022*, Montréal : Ville de Montréal.

VILLE DE MONTRÉAL (2017b). *Éclairage. Guide d'aménagement durable des rues de Montréal. Fascicule 4*, Montréal : Direction des transports.

VILLE DE MONTRÉAL (2017c). *Une collaboration qui porte fruit. Bilan de mi-parcours du Plan d'action Montréal, ville intelligente et numérique 2015-2017*, Montréal : Ville de Montréal.

VILLE DE MONTRÉAL (2018). *Communiqué de presse. Bureau de la ville intelligente et numérique - La Ville de Montréal met l'innovation au cœur de la démarche de la ville intelligente*, Montréal : Ville de Montréal, 31 mai 2018.

VLÈS, VINCENT, VINCENT BERDOULAY et SYLVIE CLARIMONT (2005). *Espaces publics et mise en scène de la ville touristique*, Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour, Ministère délégué au Tourisme, Direction du Tourisme.

WAGNER, PETER (2016). *Sauver le progrès. Comment rendre l'avenir à nouveau désirable*, Paris : La Découverte.

WEBER, MAX (2003 [1905]). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme; suivi d'autres essais*. trad. de l'allemand par Jean-Pierre Grossein, Paris : Gallimard.

WELCH, ELLEN R. (2011). « "Paris cosmopolite" : le mythe de la "capitale du monde" dans les guides de Paris », *Littérature classique*, vol. 3, n° 76, p. 53-62.

WILLIAMS, ROBERT (2008). « Night Spaces: Darkness, Deterritorialization, and Social Control », *Space and Culture*, vol. 11, n° 4, p. 514-532.

ZUKIN, SHARON (1991). *Landscape of Power: From Detroit to Disneyland*, Berkeley : University of California Press.

ZUKIN, SHARON (1995). *The Cultures of Cities*, Oxford : Blackwell.